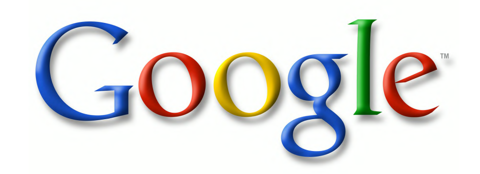
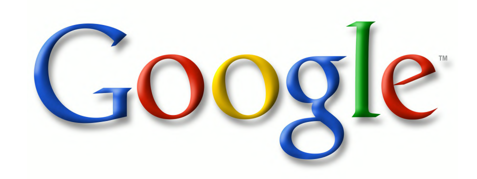
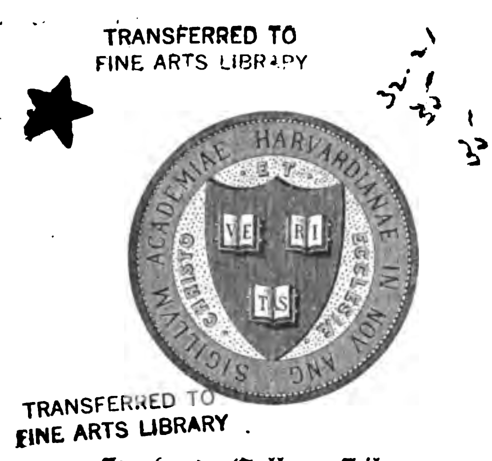
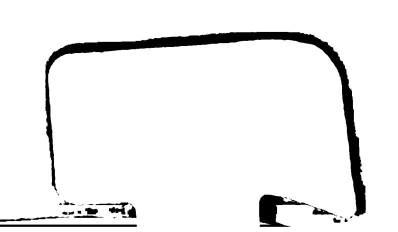


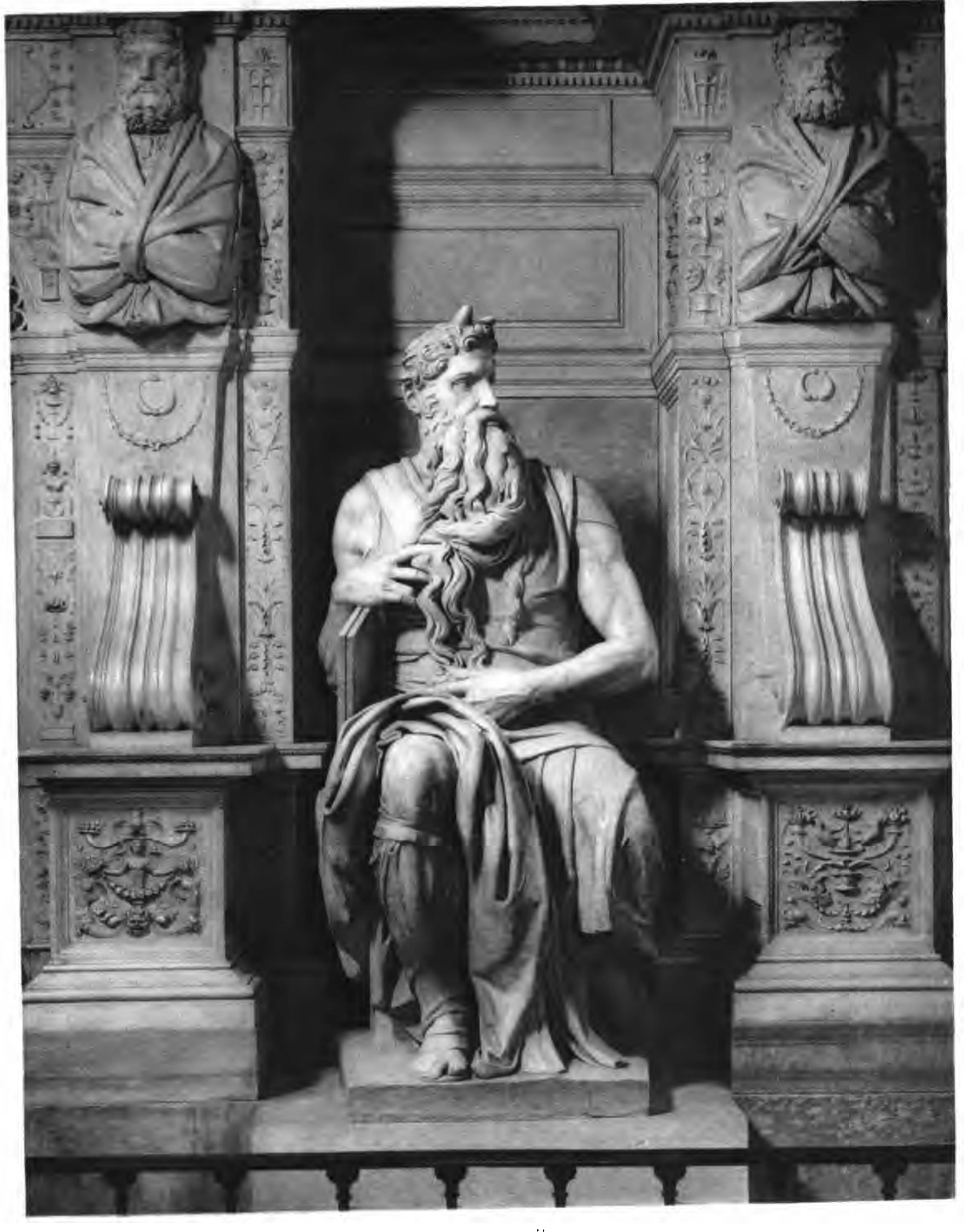

Google


SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
VE RI TAS
CHRISTO ET ECCLESIAE



LA

SCULPTURE FLORENTINE



LE MOÏSE

DE MICHEL ANGE

MARCEL REYMOND

LA SCULPTURE FLORENTINE

Le XVIe siècle

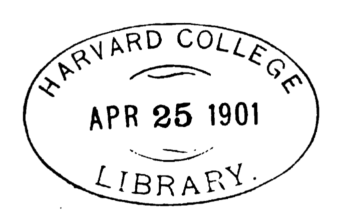
et

les Successeurs de l'École Florentine



FLORENCE
ALINARI FRÈRES
8, Via Nazionale

1900



*
* * *

Questo volume incominciato a stampare nel mese di ottobre 1899 fu terminato nel mese di febbraio 1900 dalla Officina tipografica fiorentina di Salvadore Landi, direttore dell'Arte della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C. di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C. di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei Fratelli Alinari di Firenze; – per quello che si trova oggi all'Estero, della Casa Giraudon di Parigi, che ne autorizzava la riproduzione.

* * *
* *
*



L'Assomption, de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie
de Giovanni della Robbia

TABLE DES MATIÈRES

(Résumé des principales idées-exposées au cours de l'ouvrage)

TROISIÈME PARTIE. Les Sculpteurs des Grands-Ducs de Toscane:

QUATRIÈME PARTIE. Les Successeurs de l'École florentine:



Madone du palais du marquis Vieri-Canigiani
de Giovanni della Robbia

AVANT PROPOS

La première partie de ce volume comprend les maîtres nés de 1450 à 1475, maîtres dont la période de production s'emplace dans les dernières années du XVe siècle et le premier tiers du XVIe. Ils représentent l'art florentin depuis la chute des Médicis, en 1494, jusqu'au règne du Grand-Duc Cosme. C'est une époque troublée, peu favorable aux artistes. A ce moment l'art, comme le monde politique et social, manque de conviction et de direction. D'autre part c'est le moment où l'influence de l'Antiquité, depuis longtemps si prépondérante dans le monde des littérateurs, agit sur l'esprit des sculpteurs et transforme leur art. Cette influence désormais va grandir de jour en jour et l'on prévoit le moment où elle deviendra toute puissante.

La seconde partie est consacrée à Michel-Ange et à Jacopo Sansovino, les véritables créateurs du style de la Renaissance dans l'art de la sculpture; mais il faut noter que leur art, tout en étant composé en très grande partie d'éléments florentins, prend des caractères tout à fait spéciaux, en raison des éléments qu'ils empruntent, l'un au milieu romain, et l'autre au milieu vénitien.

Avec les maîtres nés postérieurement à 1475 triomphent définitivement les idées de la Renaissance. Florence, après avoir créé les grandes écoles du XIVe et du XVe siècle, voit une troisième forme d'art apparaître chez elle sous le règne de ses Grands-Ducs.

Cette nouvelle école prit fin au XVIIe siècle avec les élèves de Jean de Bologne. A partir de ce moment les destinées de l'art italien ne se décident plus à Florence.

Mais si Florence, après trois siècles d'incomparable grandeur, voit le sceptre artistique tomber de ses mains, ses idées continuent à vivre et à diriger le monde. Il n'y a plus

d'école florentine, il y a encore un art florentin. La Renaissance créée à Florence ne meurt pas; sa vitalité était si puissante qu'elle n'a cessé d'agir sur le monde jusqu'à nos jours. Ce n'est plus Florence, il est vrai, c'est Rome qui prend la tête du mouvement, mais Rome, au XVIIe siècle, n'est grande et puissante que parce qu'elle continue l'art florentin, et c'est un sculpteur appartenant à une famille florentine, le Bernin, qui préside à ses destinées pendant tout un siècle.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS NÉS DE 1450 À 1580

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS	
Léonard de Vinci	1452-1519	Pinturicchio	1454-1513	Savonarole	1452-1498
Giuliano da San Gallo	1455-1534	Filippino Lippi	1457-1504	— —	—
— —	—	Lorenzo di Credi	1459-1534	— —	—
Andrea Sansovino	1460-1529	— —	—	— —	—
Andrea Ferrucci	1465-1526	Pier di Cosimo	1462-1521	— —	—
Giovanni della Robbia	1469-1533	Raf. del Garbo	1466-1524	Machiavel	1469-1527
Baccio da Montelupo	1469-1535?	— —	—	— —	—
Torrigiani	1472-1528	Albertinelli	1474-1515	G. Rucellai	1475-1525
Rustici	1474-1554	Bugiardini	1475-1554	Nardi	1476-1563
Bened. da Rovezzano	1474-1556	Fra Bartolommeo	1475-1517	Trissino	1478-1550
Michel-Ange	1475-1564	Granacci	1477-1543	— —	—
Tribolo	1485-1550	Franciabigio	1482-1525	Guichardin	1483-1540
Jacopo Sansovino	1486-1570	Raphaël	1483-1520	— —	—
Bandinelli	1488-1560	— —	—	— —	—
Lorenzetto	1489-1541	Andrea del Sarto	1486-1531	— —	—
Franc. da San Gallo	1494-1576	Puligo	1492-1527	Giannotti	1492-1573
— —	—	Pontormo	1494-1557	Firenzuola	1493-1548
— —	—	Rosso	1494-1541	Giambullari	1495-1555
— —	—	Bachiacca	1494-1577	Alamanni	1495-1556
— —	—	Pierino del Vaga	1499-1547	Berni	1497-1535
— —	—	— —	—	Gelli	1498-1563
Benvenuto Cellini	1500-1572	Bronzino	1502-1572	Guidiccioni	1500-1541
Simone Mosca	1502-1553	Daniel de Volterre	1509-1566	Giovanni della Casa	1503-1556
Raph. da Montelupo	1505-1567	— —	—	Varchi	1503-1565
Montorsoli	1507-1563	— —	—	Grazzini	1503-1584
Leone Leoni	1509-1590	— —	—	Segni	1504-1558
Ammanati	1511-1592	Salviati	1510-1563	Doni	1513-1574
— —	—	Vasari	1511-1574	Adriani	1513-1579
— —	—	— —	—	Lorenzino des Médicis	1514-1548
— —	—	— —	—	Cecchi	1518-1587
Jean de Bologne	1524-1608	— —	—	— —	—
Vincenzio de' Rossi	1525-1587	Taddeo Zuccheri	1529-1566	— —	—
Valerio Cioli	1529-1599	— —	—	Davanzati	1529-1606
Danti	1530-1576	Alessandro Allori	1535-......	— —	—
Pompeo Leoni	......-1610	Passignani	1538-1638	— —	—
Francheville	1548-1618	Poccetti	1542-1612	— —	—
— —	—	Ligozzi	1543-1627	— —	—
— —	—	Cigoli	1559-1613	— —	—
Caccini	1562-1612	— —	—	Galilée	1564-1641
Tacca	1577-1650	Cristofano Allori	1577-1621	— —	—

	A. SANSOVINO 1460-1529	A. FERRUCCI 1465-1526	G. DELLA ROBBIA 1467-1527	RUSTICI 1474-1552
1490	Deux Autels à Monte Sansavino.	— —	Retable de Volterre.	— —
	Chapiteaux à San Spirito.	— —	Autel de Gallicano.	— —
	Autel de San Spirito.	— —	Lavabo de S.te Marie Nouvelle, 1497.	— —
	Séjour en Portugal.	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1500	Fonts bapt. de Volterre, 1502.	Autel de Fiesole.	Tabernacle des SS. Apôtres.	— —
	Baptême du Christ, 1502.	— —	Œuvres de la Verna.	Prédicat. de S. Jean, 1506-1511.
	Statues de Gênes, 1504.	— —	Œuvres de Barga.	— —
	Tombes de Rome, 1506.	— —	Œuvres d'Arezzo.	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1510	Apôtre du Dôme, 1502.	Apôtre du Dôme, 1512.	Œuvres de Bolsena.	— —
	S.te Anne, 1512.	Travaux en Hongrie, 1517.	Retable d'Arcevia, 1513.	— —
	Travaux à Lorette, 1513-1529.	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1520	— —	Buste Marsile Ficin, 1521.	Autel du Campo Santo de Pise, 1520.	— —
	— —	— —	Pietà du Bargello, 1521.	— —
	— —	— —	Nativité du Bargello, 1521.	— —
	— —	— —	Tabernacle de la Via Nazionale, 1522.	Séjour en France, 1528-1554. Statue de François I.
	— —	— —	Médaillons de la Certosa, 1523.	— —
	— —	— —	Hôpital du Ceppo.	— —
1530	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1540	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1550	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1560	— —	— —	— —	— —

HRONOLOGIQUE

RE ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME

B. DA ROVEZZANO 1474 – 1552	MICHEL-ANGE 1475 – 1564	TRIBOLO 1485 – 1550	J. SANSOVINO 1486 – 1570
— —	Centaures.	— —	— —
— —	Travaux à Bologne, 1494.	— —	— —
— —	Bacchus.	— —	— —
— —	Pietà de Rome, 1498.	— —	— —
Orgues de Gênes, 1499.	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Tombe Hernoet, 1502.	David, 1501.	— —	— —
Base pour un David de bronze de Michel-Ange, 1509.	Statue de Jules II, 1507.	— —	— —
— —	Madone de Bruges.	— —	— —
— —	Apôtre du Dôme.	— —	— —
— —	Madone de Londres.	— —	— —
— —	Madone du Bargello.	— —	— —
Tombe de Piero Soderini, 1512.	— —	— —	— —
Tombe Altoviti.	Christ de la Minerve, 1514-1521.	— —	Apôtre du Dôme, 1512.
Stalles du Bargello.	Tombe Jules II, 1505-1542.	— —	Bacchus de Florence.
Autel de la Trinité.	— —	— —	Madone de S. Augustin.
— —	Tombes des Médicis, 1521-1535.	— —	— —
Séjour en Angleterre, 1524-1529. Tombe d'Henri VIII.	— —	Portes de Bologne, 1525.	— —
— —	— —	Cybèle du Louvre. c. 1528	Séjour à Venise, 1527-1570.
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	Travaux à Lorette, 1530-1533.	— —
— —	— —	Assomption de Bologne. 1537	Madone de l'Arsenal, 1534.
— —	— —	Décoration pour le mariage de Cosme, 1539.	Bas-relief de Padoue, 1536.
— —	Pietà de Florence.	— —	— —
— —	Pietà du Palais Rondanini.	— —	La Loggetta, 1540.
— —	— —	Travaux à Villa di Castello, 1546.	Sculptures à S. Marc.
— —	— —	— —	S. Jean des Frari.
— —	— —	— —	Monument Vénier, 1556.
— —	— —	— —	Géants du Palais Ducal, 1567.

TABLEAU

DES PRINCIPALES ŒUVRES DE SCUL

	BANDINELLI 1488-1560	B. CELLINI 1500-1571	R. DA MONTELUPO 1505-1567	MONTORSOLI 1507-1563
1510	S. Pierre du Dôme, 1515.	— —	— —	— —
1520	Copie du Laocoon, 1525.	— —	— —	— —
1530	Travaux à Lorette, 1531.	— —	Travaux à Lorette, 1530-1532.	— —
	Hercule et Caccus, 1534.	— —	S. Damien.	S. Cosme.
	Tombe Léon X, 1536-1540.	— —	Sculptures pour la tombe Jules II.	Travaux à Gênes.
	Tombe Clément VII, 1536-1540.	— —	Sculptures pour la tombe Leon X.	— —
1540	Monument Giovanni delle Bande Nere, 1540.	— —	— —	Fontaine du Port, à Messine, 1547.
	Travaux au Palais Vieux.	Travaux à Fontainebleau, 1540-1545.	— —	— —
	Autel du Dôme, 1547.	Nymphe.	— —	— —
	— —	Salière.	— —	— —
	— —	Persée, 1545-1554.	— —	— —
1550	Son Tombeau.	Buste Altoviti, 1552.	— —	— —
	— —	Crucifix de l'Escurial, 1559.	Tombe Turini.	Fontaine de la grande place à Messine, 1557.
	— —	— —	Travaux à Orvieto.	— —
	— —	— —	— —	Chapelle des Servi, 1559.
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1560	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1570	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1580	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1590	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1600	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1610	— —	— —	— —	— —
	— —	— —	— —	— —
1620	— —	— —	— —	— —
1630	— —	— —	— —	— —

RONOLOGIQUE

E ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME

LEONE LEONI 1509 – 1590	AMMANATI 1511 – 1592	JEAN DE BOLOGNE 1524 – 1608	PIETRO TACCA 1577 – 1650
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	Tombe Benavidès.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	Tombe cardinal de' Monti.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
arles-Quint domptant la Fureur, 1550.	Travaux à la Villa di Castello.	— —	— —
arles-Quint.	— —	— —	— —
pératrice Isabelle.	— —	— —	— —
hilippe II, 1551.	Fontaine de Florence, 1557-1571.	— —	— —
arie, reine de Hongrie.	— —	— —	— —
ombe Marignan, 1560-1563.	— —	Fontaine de Bologne, 1563.	— —
tatue Gonzaga, 1559-1564.	— —	— —	— —
etable de l'Escurial, 1579-1590.	— —	La Vertu domptant le Vice, 1570.	— —
— —	— —	Océan, 1571-1576.	— —
— —	— —	Mercure, 1574.	— —
— —	— —	Travaux à Gênes, 1575.	— —
— —	— —	Autel de Lucques, 1579.	— —
— —	— —	Rapt de la Sabine, 1583.	— —
— —	— —	Chapelle Salviati, 1580-1589.	— —
— —	— —	Chapelle de l'Annunziata, 1594.	— —
— —	— —	Statue équestre de Cosme I, 1594.	— —
— —	— —	Hercule et le Centaure, 1599.	— —
— —	— —	S. Mathieu d'Orvieto, 1600.	— —
— —	— —	S. Luc, 1600-1602.	— —
— —	— —	S. Jean de Pise, 1602.	— —
— —	— —	Crucifix de Pise, 1603.	— —
— —	— —	Statue de Henri IV, 1604.	— —
— —	— —	Statue de Philippe III, 1607.	Statue de l'Abondance.
— —	— —	Statue de Ferdinand I, 1608.	Chapelle des Médicis.
— —	— —	— —	Mon. de Ferdinand I, 1615-1623.
— —	— —	— —	Crucifix de l'Escurial, 1616.
— —	— —	— —	Fontaines de l'Annunziata, 1627.
— —	— —	— —	Statue de Philippe IV, 1634-1640.



Ornements de la Tombe du Cardinal Basso, par Andrea Sansovino

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Le XVIe siècle est le siècle de la *Renaissance.*

En employant le mot *Renaissance* qui a reçu tant de significations diverses, on doit toujours dire quel sens on lui donne. Pour nous, la Renaissance est la modification survenue, par suite de l'étude des lettres et des arts antiques, dans la société du Moyen-âge façonnée par l'esprit chrétien.

L'étude du style de la Renaissance soulève deux questions principales: à quelle époque ce style a-t-il commencé et quels sont ses caractères?

Au cours de cet ouvrage j'ai déjà répondu à la première question et j'ai soutenu cette thèse que l'influence de l'Antiquité n'avait réellement modifié l'art de la sculpture et de la peinture que dans les premières années du XVIe siècle.

Sur ce point il n'y avait pas de doute dans l'ancienne critique. Si nous ouvrons Vasari nous voyons, d'après la longueur des biographies qu'il consacre aux artistes du XVIe siècle et d'après les louanges qu'il leur décerne, que pour lui le nouveau style ne datait que de cette époque. Rien ne saurait être plus explicite sur ce point que la Préface de la troisième partie de son livre dans laquelle il montre que la manière dure et sèche (secca, cruda e tagliente) des maîtres florentins du XVe siècle fut corrigée lorsqu'au XVIe siècle on étudia les statues antiques.

A la suite de Vasari et jusqu'à ces dernières années les écrivains n'ont cessé de considérer le XVIe siècle comme le véritable siècle de la Renaissance.

Raphael Mengs, dans un livre de critique qui est le plus remarquable traité inspiré par les théories de la Renaissance, a tracé un précis très exact de l'histoire de l'art

telle que la comprenaît l'ancienne doctrine: « Les arts – dit R. Mengs (*Œuvres*, II vol., p. 116) – languirent pendant plusieurs siècles dans un véritable état d'abjection.... Les premiers peintres toscans continuèrent pendant quelque temps à suivre le style des anciens grecs.... Cette première école fut suivie par d'autres maîtres qui firent quelques faibles progrès; tels furent Masolino et Masaccio.... Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture, c'est la méthode vicieuse qui s'introduisit alors de remplir les sujets tirés de l'histoire ancienne de portraits de personnes vivantes habillées suivant le costume florentin de ce temps là, manière qui nuisit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelques progrès dans l'art d'imiter la nature et dans l'étude de la perspective, par le moyen de laquelle Ghirlandajo trouva la manière de bien disposer ses figures et ses groupes et acquit une grande correction de dessin.... Mais la route que ces artistes avaient suivie et qu'ils tracèrent à leurs disciples ne permit pas à l'art de faire des progrès sensibles, ni d'aller au delà de ce qu'avaient fait Léonard de Vinci et Pierre Perugin, dont le premier possédait déjà les principes d'un grand style et le second une certaine grâce et une facile simplicité. Dans cet état de choses il se répandit sur l'art un rayon de cette même lumière qui avait éclairé l'ancienne Grèce, lorsque Michel-Ange, que son talent supérieur avait déjà élevé au dessus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens grecs dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha aussitôt à imiter ces grands modèle. »

Un siècle avant Mengs, Félibien, le plus éminent critique du XVIIe siècle, avait dit de même: « On peut dire que nous avons presque vu la Peinture et la Sculpture se relever comme d'une espèce de létargie où elles avaient demeuré un si longtemps, puisqu'elles n'ont commencé à paraître avec cet air majestueux qu'elles avaient eu autrefois que quand Michel-Ange, Raphael et les autres grands peintres de leur temps ont trouvé des Papes et des Rois disposés à favoriser leurs beaux desseins. Et certes il était nécessaire que ces savants hommes vinssent au monde pour rétablir aussi parfaitement qu'ils ont fait, des Arts qui n'avaient nulle vigueur et qui ne paraissaient plus que comme de vains fantômes, car bien que depuis les Cimabue et les Giotto, la peinture eut donné quelques petits signes de vie et montré quelques faibles désirs de s'accroître, son abattement néanmoins était si grand, qu'elle n'avait pas besoin pour se fortifier, comme elle a fait, d'un moindre secours que celui qu'elle a reçu de ces deux hommes célèbres, j'entends Raphael et Michel-Ange. » (*Entretiens*, I, 85).

« Le seizième siècle – a dit plus récemment Quatremère de Quincy, dans l'*Encyclopédie* – opéra une révolution dans tous les arts. L'étude, la connaissançe et l'admiration croissante de l'antique, donna à tous les artistes d'autres modèles, d'autres systèmes, d'autres idées d'imitation, amena le dégoût pour tous les ouvrages conçus pendant les trois siècles précédents, sous l'influence d'un autre principe.... C'est du néant que Michel-Ange a tiré l'art du dessin. »

Voilà lá vraie doctrine traditionnelle; et lorsqu'un Félibien, un Raphael Mengs ou un Quatremère de Quincy, nourris de la plus pure doctrine classique, nous disent que

les artistes du xve siècle n'ont pas subi l'influence de l'Antiquité, il semble qu'il soit difficile d'avoir sur une telle question l'avis de critiques plus compétents.

C'est de nos jours seulement qu'on a reconnu la beauté de l'art du xve siècle; et, cette beauté étant reconnue, on a voulu en attribuer le mérite à l'action de l'antiquité; on a voulu enrôler sous le drapeau de la Renaissance ce siècle naguère si méprisé par tous les chefs de l'école académique. J'ai essayé, en étudiant les sculpteurs du xve siècle, de montrer que leur art ne rappelle que rarement et sur des points secondaires le style antique, qu'il est inspiré par l'esprit chrétien et qu'il est la suite logique, l'aboutissant direct, de l'art du Moyen-âge. Aujourd'hui, en étudiant les sculpteurs du xvie siècle, nous verrons combien leurs œuvres diffèrent de celles de leurs prédécesseurs et qu'elles en diffèrent précisement par l'imitation qu'ils font alors de l'antique.

Le fait que la littérature a subi dès le xive siècle l'influence de l'antiquité n'est pas suffisant pour affirmer que les arts ont dû subir cette influence dès cette époque. Il ne faut pas oublier que les artistes, à part quelques rares exceptions, sont toujours des artisans, des hommes qui ont passé leur jeunesse dans un atelier, absorbés dès leur plus tendre enfance par des études professionnelles et qui sont peu portés vers les hautes études littéraires. L'action des lettres est toujours infiniment moindre sur eux qu'elle ne l'est sur les littérateurs.

Pour prouver par un argument accessoire qu'il est possible que l'art de la sculpture ait pu conserver son indépendance et son caractère religieux, même au milieu d'un monde de littérateurs fascinés par l'éclat des lettres antiques, il suffit de montrer qu'une des branches de la littérature florentine, le théâtre religieux, la *Sacra rappresentazione*, s'est maintenue telle qu'elle avait été créée au Moyen-âge, et a conservé toute sa fleur originale sans faire le moindre emprunt à cette antiquité qui passionnait alors tous les esprits. Si des littérateurs ont pu garder une telle indépendance, devra-t-on s'étonner que les sculpteurs, naturellement moins influencés par la littérature, aient pu la conserver eux-mêmes?

En résumé, je pense que l'art de la sculpture ne fut réellement modifié en Italie que le jour où les sculpteurs, au lieu de n'avoir pour conseil que des modèles de littérature, eurent sous les yeux les chefs-d'œuvres de sculpture de l'antiquité. Si le xve siècle doit être considéré comme la grande époque de la Renaissance pour les lettres, c'est le xvie siècle seulement qui mérite ce nom pour les arts.

Pour déterminer quels sont les caractères de l'art de la Renaissance, de même que pour comprendre l'apparition de l'art chrétien aux premiers siècles de notre ère, il faut toujours en revenir à une question primordiale, il faut définir l'esprit païen et l'esprit chrétien, et noter le trait fondamental qui les sépare. Pour cela nous reprendrons brièvement les considérations que nous avons exposées en tête de cet ouvrage.

Dans les civilisations primitives les questions purement matérielles, le souci de la nourriture, de l'abri, de la défense, tiennent une place prépondérante dans les préoccupations de l'humanité. A l'origine, l'homme a surtout besoin d'être fort physiquement; et

toutes les littératures, comme tous les arts de l'antiquité, se sont surtout appliquées à célébrer la force. L'*Iliade* est l'expression la plus complète, la plus saisissante de cet âge de l'humanité.

Mais au fur et à mesure que ces questions purement matérielles sont résolues, l'homme se consacre plus librement au développement de son intelligence, au culte des lettres et des arts. Il pense que tout ce qui concerne l'âme a plus de grandeur que ce qui ne concerne que le corps et que la véritable supériorité ne provient pas de la puissance des muscles. Cette idée s'est fait jour, il est vrai, de très bonne heure dans toutes les civilisations, elle s'est épanouie admirablement dans les doctrines de Socrate et de Platon, mais elle n'a vraiment conquis le monde, elle n'a réellement transformé l'état social, qu'à la venue du Christianisme.

On peut donc en principe, définir les deux civilisations en disant que l'une s'intéresse surtout au *monde physique* et l'autre au *monde intellectuel*. Dans l'une c'est la *forme* qui prédomine, et dans l'autre c'est la *pensée*. Et les arts, surtout l'architecture, expriment éloquemment cette vérité. L'architecte chrétien, dans son désir de s'élever au-dessus de la terre, dans son aspiration vers le ciel, n'a eu qu'une pensée, celle de dresser toujours plus haut dans les airs les nefs de ses cathédrales et les flèches de ses clochers, tandis que l'art antique se contentait d'asseoir solidement ses constructions sur le sol. La *verticale* de l'art gothique et l'*horizontale* de l'art grec sont bien vraiment une juste expression des deux grandes idées qui se sont partagé le monde.

La Renaissance, que l'on peut expliquer, soit par un désir de la nature humaine de s'affranchir des devoirs trop austères de la religion chrétienne, soit aussi par les exagérations de l'école scholastique qui, dans son grand élan de surnaturalisme, avait été trop portée à oublier la terre et à se perdre dans les nues, la Renaissance fut un effort pour ramener la pensée vers le monde terrestre, vers l'étude de l'homme et de la nature; et ce caractère a été bien justement exprimé par le nom d'*humaniste* donné aux hommes qui prirent l'initiative du mouvement.

Si nous considérons les arts, la peinture et la sculpture, qui avaient comme source d'inspiration, non les écrits des philosophes, mais les peintures et les sculptures de l'antiquité, on peut définir les recherches nouvelles des artistes de la Renaissance d'une façon plus précise encore, en disant que ce qui les a le plus intéressé dans l'étude de l'humanité, ce furent, non les questions spirituelles et morales, mais simplement les formes des membres et des muscles.

Il est bien vrai que ce serait un non-sens de dire que seul le Christianisme représente le spiritualisme dans le monde; mais néanmoins au XVIe siècle, pour les artistes, il semble qu'il en ait été ainsi. Dans l'art du passé, dans l'art grec et romain, ce qu'ils voient, ce n'est pas la part de spiritualisme qu'il renfermait – elle était trop faible pour retenir leurs yeux habitués aux accents passionnés de l'art chrétien du moyen-âge – ce qui les frappe, la seule chose qui les intéresse, c'est précisément cet élément nouveau qui s'affirmait avec une si grande supériorité: le culte de la forme.

Sur ce point la critique académique nous a longtemps induits en erreur. Dans son enthousiasme pour l'Antiquité, elle a pu croire, surtout en s'attachant aux écrits des grands philosophes grecs, que la Renaissance avait eu comme conséquence un réveil du spiritualisme.[1] Mais aujourd'hui nous comprenons mieux le sens de ce mouvement et nous le définissons plus justement en disant qu'il s'est manifesté dans les arts par une étude plus précise des formes tangibles, qui fit reculer au second plan cette étude de l'âme et du surnaturel qui avait été jusqu'alors l'étude préférée des siècles chrétiens. C'est l'opinion que Taine a si éloquemment exprimée dans sa *Philosophie de l'Art* et qu'il a résumée en quelques mots en disant que « l'art classique ne fut ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste. » C'est l'opinion que Benvenuto Cellini avait exprimée lui-même dès le xvie siècle, en plein mouvement de la Renaissance, par une phrase qui est le veritable *credo* de l'art nouveau. « Le point essentiel de l'art est de bien savoir dessiner un homme et une femme nus. » De même Condivi, dans sa Vie de Michel-Ange, dit que ce maître, en peignant le *Jugement dernier,* « exprima tout ce que l'art de la peinture peut faire d'un corps humain, ne laissant de côté ni un geste, ni un mouvement. »

On a dit souvent qu'il fallait attribuer à l'action de la Renaissance le spiritualisme, la profondeur ou le charme de pensée des Ghiberti, des Donatello ou des Luca della Robbia. Mais il est difficile de s'expliquer comment la Renaissance, au moment où elle commençait à peine, où son action était encore faible et indécise, aurait pu faire naître de telles qualités, alors qu'on n'en trouve plus trace aux époques où elle a exercé son action dans toute sa plénitude et avec toute sa liberté. Si nous ne voyons plus ces qualités au xvie siècle, lorsque l'art antique est triomphant, ne semble-t-il pas que nous devrions les attribuer à une autre cause lorsque nous les rencontrons au xve siècle chez Ghiberti, Donatello ou Luca della Robbia?

Toute l'histoire de l'art, depuis le xve siècle jusqu'à nos jours, nous montre que le résultat des efforts de la Renaissance, résultat que n'avaient pas prévu les premiers humanistes, fut un affaiblissement du spiritualisme, conséquence de l'affaiblissement même des croyances chrétiennes.

Cette déchristianisation qui commença par les philosophes, à la cour des princes, et qui gagna de proche en proche le peuple et les artistes, est le caractère le plus important de la nouvelle période d'art que nous allons étudier.

Il faut entendre toutefois que le changement ne fut ni trop brusque ni trop absolu. La Renaissance fut la modification et non la destruction d'un état social. Même au moment de ses plus éclatants triomphes, elle laissa subsister la société telle qu'elle s'était lentement élaborée au cours de longs siècles. Elle modifie, elle corrige, sur certains points elle oriente les esprits vers de nouveaux horizons, mais elle ne bouleverse pas de fond en comble l'état

(1) Comme exemple de cette ancienne manière de voir on peut citer l'inscription qui se lit à l'Académie des Beaux-Arts de Florence sur le piédestal du *S. Mathieu* de Michel-Ange où l'on parle de ce « divin génie qui le premier, dans l'art moderne, à pu s'élever de la matière jusqu'à l'idée » (la possente fantasia di quel divino il quale nell'arte moderna sollevandosi il primo dalla materia all'idea qui sembra con lo scalpello, liberar dal marmo che gliela nasconde, quella figura che ha già creata coll'intelletto).

social, et elle ne saurait en rien être comparée à des évènements tels que la venue du christianisme ou l'invasion des peuples germaniques dans le monde latin.[1]

Au début, le mouvement de la Renaissance se fit avec une certaine lenteur, entravé fréquemment par de brusques résistances dont celle de Savonarole fut la plus notable, mais il ne cessa de faire des progrès et pendant plusieurs siècles l'histoire de l'art ne fut pas autre chose que la lutte de l'idée chrétienne et de l'idée païenne, et c'est ce grand conflit que nous allons voir se dérouler sous nos yeux.

Dans cette lutte Florence fut la citadelle de l'esprit nouveau, la place forte de la Renaissance. Au XVIe siècle, toutes les fois qu'il y a une manifestation chrétienne, on peut être sûr qu'elle ne vient pas de Florence. Le centre de la réaction contre la Renaissance est à Rome et dans les régions les plus immédiatement soumises à l'autorité des Papes, dans l'Ombrie et les Marches. De là, en présence de la païenne école florentine du XVIe siècle, le maintien de la religieuse école ombrienne et plus tard le réveil de l'école bolonaise.

L'action de la Renaissance étant déterminée dans ses caractères généraux, voyons comment elle s'est manifestée dans les détails.

Tout d'abord elle a agi sur le choix des sujets, en substituant aux thèmes chrétiens des motifs empruntés à l'histoire antique ou à la mythologie. Mais, pour bien se rendre compte du peu d'importance de cette première influence de la Renaissance, il faut considérer, non pas seulement le sujet représenté, mais bien plutôt la manière dont il est compris. Pendant longtemps, en effet, on a représenté les motifs païens, sans y mettre ni les formes ni le sentiment de l'antiquité. Il suffit de citer comme exemple les singulières figures mythologiques d'Agostino di Duccio. A la fin du XVe siècle encore, Botticelli représente la *Naissance de Vénus* et l'*Allégorie du Printemps,* avec une poésie, une tendresse et une sensibilité de cœur que l'art antique n'a jamais connues.

Pour trouver un sujet antique traité à l'antique, il faut attendre les premières années du XVIe siècle, le *Bacchus* de Michel-Ange ou l'*Hercule* de Bandinelli. La Renaissance a réellement été victorieuse, non pas le jour où elle substitua la *Naissance de Vénus* à la *Naissance d'Eve,* mais le jour où elle traita le motif du *Jugement dernier* comme un sculpteur romain eut traité une scène de chasse ou de combat, le jour où l'étude de la pensée fut définitivement subordonnée à l'étude de la forme.

La grande importance donnée à l'étude du nu est un des caractères qui séparent le plus nettement le nouvel âge des époques antérieures: non pas, ainsi qu'on l'a dit d'une façon trop absolue, que l'esprit chrétien et l'art du Moyen-âge inspiré par lui aient proscrit la forme nue, mais ils ne lui ont pas donné cette prépondérance que la Renaissance allait lui réserver. L'art du Moyen-âge n'avait pas reculé devant la représentation du nu

(1) L'étude de l'architecture confirme nettement cette appréciation. Pour comprendre que la Renaissance n'a été qu'un mouvement superficiel, il suffit de constater qu'elle n'est pas parvenue à modifier profondément l'ordonnance des édifices chrétiens. Le principal résultat qu'elle a obtenu a été d'en modifier les formes décoratives.

toutes les fois que cette représentation lui avait paru nécessaire, mais il l'avait restreinte aux cas indispensables. Cet art, si intimement lié à l'expression des idées et des formes de sa nation et de son siècle, ne trouvait pas dans l'observation de la société vivante l'occasion d'étudier le nu; d'autre part, le plus grand nombre des idées qu'il voulait exprimer ne nécessitait pas l'emploi du nu et enfin, lorsqu'il était obligé d'y avoir recours, il n'attachait pas une grande importance à le représenter d'une manière précise et rigoureuse, se déclarant satisfait dès qu'il avait réalisé l'expression de sa pensée.

En conseillant la représentation du nu, la Renaissance rendait à l'art un réel service, et c'est là un de ses véritables titres de gloire. Quel que soit, en effet, l'intérêt de l'être observé dans son costume, rien ne peut, au point de vue purement physique, égaler en beauté les formes mêmes de cet être, et les sculpteurs auront toujours plus de plaisir à étudier la forme d'un bras et d'une jambe que les plis d'une manche ou d'un pantalon.

Et si, pour condamner ces recherches, on fait remarquer que certaines statues sculptées par les artistes de la Renaissance sont déplaisantes, grossières, dépourvues de vraie beauté, nous devrons simplement en conclure que ces artistes ont mal compris l'usage qu'il fallait faire de la représentation du nu, que leur art s'est dévoyé, par suite d'une fausse interprétation des conseils de l'antiquité, qu'ils ont eu le tort de copier les statues antiques au lieu de s'inspirer de la nature, mais nous ne nous croirons pas obligés pour cela de condamner le principe même qui les faisait agir.

La valeur de cette représentation du nu étant admise nous devons nous hâter d'ajouter qu'elle ne constitue réellement qu'une partie du domaine artistique. Si la Renaissance a eu raison de conseiller l'étude du nu, elle a eu le tort de considérer cette étude comme le but unique des efforts de l'artiste.

En agissant ainsi, elle allait, à son tour, et par un mouvement inverse de celui du christianisme, restreindre le champ de l'art; et cette action devait être d'autant plus dangereuse que le nouveau système allait à l'encontre même des besoins de l'art moderne, et devait rendre le sculpteur impuissant à exprimer les idées du milieu social dans lequel il vivait. De telle sorte que le système de la Renaissance, sa prédilection pour l'étude de la figure nue, ne doit être loué qu'à la condition d'en marquer immédiatement les dangers, de mettre en garde l'artiste contre un absolutisme dont les effets dangereux se font encore sentir bien vivement dans notre école.

Le second caractère essentiel de la Renaissance est sa théorie de l'Idéal. Sur ce point encore l'art italien a subi deux influences, celles de la littérature et de la statuaire antiques.

L'action littéraire s'est exercée la première. Avant d'imiter les statues antiques, les artistes italiens s'étaient nourris des doctrines de Platon et de l'Ecole d'Alexandrie. Ils adoptent cette idée qu'il y a un type des choses, un modèle premier de l'humanité, modèle idéal que la nature ne connaît pas et que l'art a précisément pour mission d'évoquer et de révéler à nos yeux. On connaît la phrase de Raphael: « Manquant de bons juges et de belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui me vient dans l'esprit; je

ne sais si celle-ci a quelque excellence d'art, mais je sais bien que je me fatigue beaucoup pour l'avoir. » De même Michel-Ange a dit : « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse je m'efforce d'atteindre à la beauté universelle. » Mais l'homme, quelque désir qu'il ait d'atteindre un idéal irréalisé, ne peut sortir de la nature, et tout son effort consiste à s'inspirer d'elle et à tenter, non des créations, mais quelques combinaisons à l'aide des éléments que la nature elle-même lui fournit. L'artiste ne peut modifier la nature qu'en s'appuyant sur elle; il ne peut rien trouver qu'elle n'ait déjà trouvé. Et le grand effort de la doctrine platonicienne ne devait avoir d'autres conséquences que de conseiller à l'artiste de réunir des éléments épars et, avec plusieurs figures, de composer une figure unique, prenant aux divers modèles ce que chacun d'eux lui paraîtrait contenir de meilleur.

Mais c'est surtout dans les choix que fit la Renaissance, c'est dans la conception toute particulière qu'elle a eu de l'idéal, que consiste le grand changement qu'elle a provoqué dans le monde.

C'est ici qu'intervient la seconde action dont nous avons signalé l'influence. La Renaissance se fit en effet dans les arts, bien moins par suite de la doctrine platonicienne, que par suite de l'action de la statuaire antique. En étudiant les statues antiques nouvellement découvertes, en les comparant aux formes de la race florentine et en les voyant si différentes, les artistes conçurent l'idée que les anciens étaient parvenus à réaliser cet idéal de la forme dont la poursuite les hantait si passionnément, et ils se dirent que, pour atteindre cet idéal, ils devaient oublier la nature pour se consacrer exclusivement à l'étude et à l'imitation des œuvres de l'antiquité. Ils ne pensèrent pas que les anciens avaient été grands pour avoir imité la nature qu'ils avaient sous leurs yeux et qu'à leur tour ils ne pourraient être grands qu'en agissant comme eux; ils ne pensèrent pas que la théorie de l'idéal avait pour règle la nature même et que cette nature contenait en elle la limite des inventions de l'homme; non, il eurent cette idée que les anciens avaient découvert la beauté, que, par la puissance de leur génie, ils étaient parvenus à atteindre l'Idéal et que désormais il ne devait plus y avoir pour eux d'autre visée que de les imiter.

On sent quelles conséquences funestes devait produire une telle conception artistique. C'était la perte de l'originalité, de l'observation sincère; c'était la monotonie succèdant à la variété de la vie. L'artiste renoncait à la seule chose qui fait sa grandeur et qui doit être le but de tous ses efforts, l'étude de la vie. De telle sorte que cet art de la Renaissance qui aurait pû se croire en grand progrès, qui aurait pû se glorifier d'être une protestation contre certaines doctrines trop étroites du Moyen-âge, en reprochant à cet art d'être trop lié à l'idée religieuse et de n'avoir pas fait à la nature sa vraie place, qui aurait pû se poser en grand réformateur et promettre au monde l'affranchissement de l'art, ferma au contraire les fenêtres ouvertes sur la vie, claquemura l'artiste dans son atelier, ne lui laissant plus d'autre souci que de dessiner d'après des statues romaines.

L'étude de l'art antique donna des conseils d'autant plus dangereux que cet art était plus différent et plus éloigné de la civilisation italienne, différent par les formes et surtout différent par les idées. La statuaire romaine reproduisait la race romaine, race

robuste, guerrière, forte en muscles, tandis que la race florentine était plus chétive, moins fortifiée par les luttes de la guerre, mais plus affinée par la richesse et la civilisation. Les artistes de la Renaissance méprisèrent d'autant plus cette nature vivante qu'ils la voyaient plus différente de leur idéal nouveau. En imitant la statuaire romaine qui exprimait surtout les idées de force, de puissance, d'effort, et en lui empruntant ses procédés, on s'éloignait précisément des formes qui convenaient à l'expression de la pensée chrétienne. Les artistes ne comprirent pas que, pour être logiques, ils auraient dû renoncer à tout motif chrétien et chercher des motifs en rapport avec les formes qu'ils voulaient reproduire. De là un nouveau mal, le désaccord entre la forme et la pensée à exprimer. De là cet art bâtard de la Renaissance dans lequel nous voyons si mal associées la pensée chrétienne et les formes de l'art romain.

Le mal fut immense et il fut universel. Nous le retrouvons, pour ainsi dire, dans toutes les manifestations de la Renaissance, dans les lettres, comme dans l'architecture et les arts plastiques. On peut dire que ce fut l'introduction, dans l'art, de l'inutile, de l'inapproprié, de l'illogique. L'esprit s'habitua à cette étrange idée d'un art dans lequel la forme est indépendante de la pensée. De là en architecture ces façades sans rapport avec le corps des édifices, ces frontons et ces entablements inutiles; de là en littérature cet emploi factice de la mythologie; de là en art ces Vierges transformées en Vénus, ces Christs semblables à des Jupiters et ces Jugements derniers que l'on prendrait pour des théâtres d'hercule forain.

En résumé, si la Renaissance eut le mérite d'avoir attiré plus particulièrement l'attention de l'artiste sur les formes du corps humain, elle eut l'inconvénient de diminuer dans l'art le rôle de la pensée. En outre, par suite d'une théorie de l'idéal mal comprise, elle détourna l'artiste de l'étude directe de la nature et enfin elle introduisit dans l'art le désaccord entre la forme et la pensée.



S.te Marie Madeleine (Chartreuse de Florence)
par Giovanni della Robbia

PREMIÈRE PARTIE

MAÎTRES NÉS DE 1450 À 1475



Cheminée du Palais Gondi, par Giuliano da San Gallo

LÉONARD DE VINCI - GIULIANO DA SAN GALLO ANDREA SANSOVINO

Les maîtres nés de 1450 à 1475 constituent un groupe de transition. A Florence l'art n'a pas passé brusquement des mains de Mino et de Verrocchio à celles de Michel-Ange. Il y eut une période pendant laquelle les artistes, sans renoncer encore aux idées qui régissaient le monde depuis tant de siècles, firent une place à ces doctrines de la Renaissance qui allaient devenir si prépondérantes entre les mains de leurs successeurs.

Dans cette période nous voyons donc se maintenir le respect des idées chrétiennes, et, en même temps, nous voyons apparaître de nouvelles recherches dans l'étude des formes, une tendance à imiter l'antique, spécialement dans le style des draperies et l'étude du nu. Le bas-relief, qui avait été la forme préférée de l'âge précédent, tend à diminuer et à s'effacer devant la statuaire en ronde-bosse. Dans l'art décoratif, les formes empruntées au régne végétal, selon les traditions de l'art gothique, les belles guirlandes de fleurs et de fruits, disparaissent. L'arabesque est de plus en plus triomphante; mais elle tend à perdre de sa beauté. Dans cet âge nous assistons pour ainsi dire aux dernières recherches de l'école florentine dans l'art décoratif. Avec Michel-Ange et Bandinelli la décoration sera proscrite comme un art secondaire: seule la figure humaine paraitra digne d'occuper la pensée des grands artistes.

Pour comprendre cette époque il faut aussi tenir grand compte de l'état social à Florence. La chute des Médicis fut un véritable désastre pour les artistes. Les perturbations sociales qui durèrent pendant un demi-siècle, le siège de Florence et tous les maux qui en résultèrent, firent de cette époque une des moins riches au point de vue de la production artistique. A ne s'en tenir qu'au nombre des œuvres produites, elle ne saurait, à beaucoup près, être comparée ni à la période qui l'a précédée ni à celle qui l'a suivie.

Les malheurs de Florence nous expliquent l'exode incessant des artistes. Il semble qu'ils soient tous des nomades, errant de ville en ville, et parfois même s'expatriant et passant une partie de leur vie en France, en Espagne ou en Angleterre.

Le dernier artiste dont nous avons parlé dans notre troisième volume était Benedetto da Majano, né en 1442. Depuis cette époque jusqu'en 1460, date de la naissance d'Andrea Sansovino, il ne nait aucun grand sculpteur et nous n'avons que deux noms à citer, Léonard de Vinci, né en 1450, et Giuliano da San Gallo, né en 1445.

LÉONARD DE VINCI (1452-1519) appartient à l'histoire de la sculpture puisqu'il fit la Statue équestre du duc de Milan, Francesco Sforza, et qu'il consacra de longues années a cette œuvre. Malheureusement il ne reste plus rien de cette statue qui lui coûta tant de peine et qu'il avait laissée à l'état de modèle sans parvenir à la couler en bronze. Après cet insuccès Léonard renonça complètement à l'art de la sculpture. Il était du reste dans la destinée de ce maître de créer très lentement et de se satisfaire en s'attardant longuement sur un petit nombre d'œuvres. De tous les maîtres italiens, il fut le moins fécond producteur, le moins harcelé par le désir de produire des œuvres nouvelles, mais il y gagna de créer des œuvres d'une perfection telle que personne, après lui, n'a pu les égaler. La gloire de Raphael et de Michel-Ange est fondée sur des centaines de figures; à Léonard il a suffi de créer une tête de femme et une tête de Christ.

Si la statue équestre de Léonard a disparu sans faire naître aucune imitation, peut être n'est-il pas téméraire de penser que le sentiment de Léonard, tel qu'il le manifesta dans la *Joconde* et dans la *Vierge aux rochers,* exerça quelque action dans le monde des sculpteurs. C'est bien, semble-t-il, à l'influence de Léonard qu'il faut attribuer cette merveilleuse *Tête de cire* du Musée de Lille, où nous trouvons, comme dans la Joconde, une étude raffinée des formes, un sentiment exquis de la beauté, et la recherche subtile des plus secrètes pensées de l'âme.

Ce qu'il importe surtout de dire sur Léonard, au point de vue du sujet qui nous occupe, c'est le peu d'action qu'il a exercé sur l'école florentine. Léonard a quitté Florence de bonne heure; ses chefs-d'œuvre ont été créés ailleurs, et l'école florentine ne les a pas connus.

N'oublions pas non plus que Léonard est né un demi-siècle avant Bandinelli et Cellini, un quart de siècle avant Michel-Ange, qu'il a été élevé dans l'atelier d'un des grands maîtres de l'âge précédent, chez un des plus sincères et des plus réalistes, le Verrocchio, et qu'il quitta Florence au moment où apparut le style de la Renaissance, sans jouer aucun rôle dans la formation de ce style. Par son séjour à Milan, soit en raison des souvenirs de sa jeunesse, soit en raison des idées propres au milieu milanais dont il subit l'influence, il se sépare complètement de l'école de la Renaissance et contribue à maintenir, dans le nord de l'Italie, pendant toute la première moitié du XVIe siècle, un art spiritualiste que la Toscane ne connaît plus.

Dans cet âge GIULIANO DA SAN GALLO (1455-1534), né quelques années avant Léonard, joua un rôle beaucoup plus important que lui comme sculpteur et fut un des plus intéressants parmi ceux qui commencèrent à imiter le style antique. Nous pouvons étudier son style dans deux œuvres importantes, la Tombe de Francesco Sassetti et le Palais Gondi.

La *Tombe de Francesco Sassetti*, erigée à la Trinité, dans la célèbre Chapelle décorée de fresques par Ghirlandajo, consiste en un sarcophage à l'antique, placé dans une niche dont la partie inférieure est décorée de deux élégants bas-reliefs. Ces bas-reliefs sont très intéressants parce qu'ils comprennent un grand nombre de figures nues et que ces figures sont disposées, sur une même ligne, sans emploi de la perspective, sans figuration de monuments, selon les règles les plus usuelles de l'art antique. C'est ici un des premiers et des plus typiques exemples de l'influence de l'antiquité.

Cette influence est encore plus caractérisée dans les sculptures du Palais Gondi, et notamment dans la belle *Cheminée*, où nous voyons des groupes de Nymphes et de Tritons qui semblent copiés sur un sarcophage antique. (1)

A cette époque les architectes dont la pensée était si préoccupée par l'étude des monuments romains se montrent, lorsqu'ils font œuvre de sculpteur, très portés à imiter l'antiquité. De même que l'architecte Michelozzo dans l'âge précédent, avait été le plus antique des sculpteurs, de même l'architecte Giuliano da San Gallo fut le plus antique des sculpteurs à la fin du xve siècle.

L'étude des chapiteaux appartient plus à l'histoire de l'architecture qu'à celle de la sculpture, aussi ne puis-je songer à indiquer toutes les formes successives qu'ils revêtirent dans cette admirable période de l'art italien; je dois cependant signaler les somptueux chapiteaux du palais Gondi qui sont les plus beaux que l'art italien ait vus, depuis les chapiteaux de la Badia de Fiesole.

Mais quel que soit l'intérêt des sculptures de Giuliano da San Gallo, il faut dire que ce maître, pas plus que Léonard, ne se consacra sérieusement à la sculpture. Le style des grands maîtres nés à Florence vers 1435, le style de Verrocchio, de Mino, d'Andrea della Robbia, de Benedetto da Majano, ne prit fin qu'à la venue d'ANDREA SANSOVINO (1460-1529). Sansovino, ainsi nommé du lieu de sa naissance, fut le chef d'une nouvelle école et si aujourd'hui ses œuvres nous paraissent un peu effacées par les œuvres plus significatives de ses successeurs, il ne faut pas oublier qu'il a été le premier à con-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

cevoir et à ordonner le style de la Renaissance. Le premier il a redonné de l'ampleur aux formes un peu trop minutieuses des maîtres de la fin du xve siècle, le premier il a montré quelle importance l'étude du nu devait avoir dans la statuaire, et il a dit que, dans cette étude, il fallait prendre pour guide les œuvres de l'antiquité. Mais, même dans l'œuvre d'Andrea Sansovino, ces idées n'apparaissent encore qu'avec une certaine timidité; il ne cesse pas de continuer les traditions chrétiennes de ses prédécesseurs et nous voyons le style antique apparaître dans son art sans que le caractère religieux en soit encore profondément altéré. C'est cette union qui donne encore un si grand charme à ses œuvres et fait des Tombeaux de Ste Marie du Peuple une des plus belles œuvres de l'art italien.


Autel de la Chapelle Corbinelli à S. Spirito

Andrea Sansovino a été élevé dans l'atelier de Pollaiuolo; il y apprit le culte des belles formes et l'amour d'une exécution très précise. Plus tard, entré dans l'Académie dirigée par Bertoldo, il fut un des premiers à étudier les collections d'antiques réunis par les Médicis et un des premiers à les imiter.

Les premières sculptures de ce maître, nous dit Vasari, se voient dans sa ville natale, à Monte San Savino, et elles ont cette particularité d'avoir été émaillées dans l'atelier des della Robbia. Il est probable que c'est Giovanni lui-même, qui était à peu près du même âge que Sansovino, qui les a émaillées. Vasari nous parlé assez longuement de ces œuvres, qui sont au nombre de deux; un Autel avec des figures de Saints et un Autel avec l'Assomption.

Le premier Autel, qui est aujourd'hui à l'église Santa Chiara, depuis la suppression de l'église Ste Agathe, dans laquelle il était placé à l'origine, représente, dans des niches, S. Laurent, S. Sébastien et S. Roch et, sur la prédelle, trois scènes de la vie de ces saints. Les figures ont une grande noblesse; le S. Laurent par son regard hardi rappelle la jolie tête du S. Laurent de Donatello, et le S. Sébastien, qui évoque le souvenir de celui de Benedetto da Majano, nous montre combien, dès ses jeunes années, Andrea Sansovino était habile dans l'art de traiter le nu. On remarquera tout particulièrement les deux figures d'anges tenant une couronne, qui, par la vivacité de leurs mouvements, dérivent des Anges de Mino da Fiesole, dans le Monument Ugo et le Tabernacle des SS. Apôtres, et, par la préciosité des formes, se rattachent à l'art de Pollaiuolo, aux Vertus théologales de la Tombe d'Innocent VIII.

Le second Autel, plus important encore, représente la Vierge entourée de quatre saints. La Vierge assise tenant l'enfant Jésus qui bénit est placée sur les nuées, et deux anges tiennent une couronne sur sa tête. C'est un groupe délicieux qui se rattache encore intimement par le charme de l'expression à l'école des della Robbia et qui n'annonce pas les œuvres plus sévères et plus froides qu'Andrea Sansovino créera dans la suite.



Le Baptême du Christ. (*Baptistère de Florence*)

Dans deux *Chapiteaux* de la Sacristie de S. Spirito, qui sont également des œuvres de sa jeunesse, Sansovino, se souvenant de l'exemple donné par Donatello dans le chapiteau qui supporte la Chaire extérieure de Prato, cherche, à l'aide des formes décoratives les plus variées, par l'emploi d'animaux et de figures humaines, à créer un type de chapiteau moins servilement soumis à l'influence antique que les chapiteaux dessinés à ce moment par les purs architectes. Quoique les figures nues de ce chapiteau soient très intéressantes par la vivacité des mouvements et l'étude précise des formes, il faut reconnaître cependant que le type créé ici par Sansovino est un peu incohérent et peu architectural.

Après avoir fait ces chapiteaux Sansovino obtint dans cette même église de S. Spirito, une commande bien autrement importante, l'*Autel* de la chapelle Corbinelli. C'est la suite et le développement des Autels d'Antonio Rossellino et de Benedetto da Majano:

au milieu, sous une grande niche, un motif central qui, ici, est un Tabernacle pour les Saintes hosties; sur les côtés deux figures de saints surmontées par des médaillons, et dans le bas une prédelle sculptée. Au xvᵉ siècle, la plupart des sculpteurs florentins, par réaction sans doute contre les flèches aigues qui terminaient les autels gothiques, avaient adopté des formes carrées pour le sommet de leurs autels; Sansovino, tout en restant fidèle aux nouvelles idées de la Renaissance, sait retrouver un couronnement élancé qui est du plus heureux effet.



Vierge
(Cathédrale de Gênes)

Dans cet Autel, Sansovino se rattache encore étroitement aux doctrines des maîtres de l'âge précédent et n'annonce pas encore le style qu'il adoptera dans la Vierge de Gênes, ou le Baptême du Christ: le petit enfant Jésus qui surmonte le Monument est le frère des petits enfants Jésus de Desiderio; les Anges portant des candélabres, d'une forme si gracieuse et d'un mouvement si fin, rappellent les Anges de Rossellino et de Benedetto da Majano; mais c'est surtout à Civitali que Sansovino se rattache; c'est Civitali que rappellent les draperies de S. Mathieu et surtout la manière si particulière d'employer dans le bas-relief des figures plates détachées du fond; méthode qui a l'avantage, en marquant fortement les ombres, de rendre le bas-relief nettement visible à distance, mais qui a l'inconvénient de supprimer la recherche des délicates nuances du modelé. On observera enfin dans ce petit Monument les formes nouvelles adoptées par Sansovino pour décorer ses pilastres. Il renonce aux arabesques, aux palmettes, aux rinceaux, et il emploie, soit les instruments de la Passion, marteaux, clous, tenailles, fouets, croix, soit les objets servant au culte, tels que livres, calices, burettes, et il réunit ces divers objets dans des groupes d'un heureux effet. Ce nouveau système de décoration qui fut repris par Benedetto da Rovezzano, eut surtout un très grand succès dans le nord de l'Italie, où nous en voyons le plus bel exemple dans la Tombe de Gaston de Foix par le Bambaja.

La réputation d'Andrea Sansovino s'étant étendue au loin, il fut appelé en Portugal par le roi Jean qui lui fit construire un Palais et lui demanda divers travaux de sculpture. Vasari parle d'un Autel en bois comprenant plusieurs figures de Prophètes, d'un bas-relief en terre-cuite représentant une Bataille du roi contre les Maures et enfin d'une figure de S. Marc. Tous les historiens, et entre autres Raczynski, disent que ces œuvres sont actuellement au Couvent de S. Marc, à Coimbra. J'ai fait mon possible pour avoir des renseignements sur ces œuvres dont tous les écrivains parlent mais que personne n'a



Tombe du Cardinal Basso
(Eglise de S.te Marie du Peuple, à Rome)

décrites ou publiées par la gravure, et j'ai reçu le renseignement suivant de M. Gonzalves, directeur de l'école industrielle de Coimbra: « La présence d'œuvres d'Andrea Sansovino à Coimbra a été propagée dans le monde artistique par M. Rackzinsky, auteur de l'ouvrage: *Les arts en Portugal.* En réalité ces sculptures n'existent pas au couvent de S. Marc. Si, un jour, elles ont existé dans ce couvent, on doit aujourd'hui les considérer comme définitivement disparues ou détruites, et cela depuis plus de cinquante ans. Rackzinsky lui-même ne les a jamais vues. »

Je me suis procuré les photographies des principales œuvres de sculpture que l'on voit au couvent de S. Marc. Je n'ai rien trouvé qui put se rapporter aux descriptions faites par Vasari des œuvres de Sansovino, mais plusieurs des magnifiques tombeaux que l'on voit dans ce couvent appartiennent au style de la Renaissance et sont manifestement l'œuvre d'artistes italiens. Je signalerai en particulier deux Tombes de la famille Gomes da Silva où l'on voit de ravissantes décorations d'arabesques dans le style d'Andrea Sansovino ou de Benedetto da Rovezzano, et la Chaire qui rappelle la Chaire de Luca Fancelli à la Chartreuse de Florence. Je rappelle à ce propos que deux sculpteurs de la famille des Fancelli, Domenico Fancelli et son cousin Pandolfo, ont été appelés en Espagne pour sculpter la Tombe du Cardinal Ximénés. On remarque aussi à S. Marc plusieurs Tombeaux où le style italien s'unit au style gothique espagnol dans une forme assez curieuse, par exemple la Tombe Ayres da Silva où l'on voit des génies demi-nus tenant un cartel et où quelques formes nouvelles de l'ornementation Renaissance se mêlent aux exubérantes végétations gothiques. Les arabesques de ce Tombeau appartiennent aux premières formes de la Renaissance et rappellent notamment celles de Donatello dans l'Annonciation de Santa Croce.

De retour du Portugal, en 1502, Sansovino fit le célèbre groupe du *Baptême du Christ* qui est placé au Baptistère de Florence, au dessus de la Porte du Paradis de Ghiberti.(1) La statue du Christ, qui est antérieure au *David* de Michel-Ange, est une des premières statues nues faites à Florence dans le style de la Renaissance, une des premières où la recherche du caractère est nettement subordonnée a l'étude de la forme. Sansovino, en dessinant son Christ, se préoccupe presque exclusivement, comme s'il dessinait une statue d'Adonis ou d'Apollon, de sculpter un beau corps, aux chairs robustes. Et quelques efforts qu'il ait faits pour mettre sur la figure de son Christ une expression de recueillement, malgré le geste des mains croisées sur la poitrine, la statue nous laisse froids et indifférents; nous éprouvons déjà le sentiment que feront naître dans la suite tant d'œuvres de la Renaissance; nous admirons la science de l'artiste, mais notre âme n'est pas émue. Il semble bien que les efforts de l'artiste sont allés à l'encontre du but à atteindre, que ses recherches pour rendre avant tout l'idée de force, de beauté, de santé, ne

(1) Dans ce groupe, seules, les statues du Christ et de S. Jean sont d'Andrea Sansovino; l'Ange est une addition postérieure de Spinazzi, maître du XVIIIe siècle.

sont pas celles que nous voudrions voir prédominer dans le motif du *Baptême du Christ,* et que cette trop grande vérité détourne notre esprit du caractère religieux qui devrait avant tout prédominer dans cette scène. Les mêmes réflexions s'appliquent au S. Jean Baptiste, plus répréhensible encore. Dans cette figure où devrait apparaître le caractère ascétique de S. Jean, et surtout où devrait être manifestée par l'attitude la grandeur de l'acte qu'il accomplit, nous ne voyons que la préoccupation de l'artiste de mettre du contraste dans la pose des divers membres, d'avancer une jambe et d'en reculer l'autre, de donner à la statue ce mouvement des hanches qui deviendra une des formes les plus tyraniques et les plus déplaisantes de l'art du xvie siècle.



La Prudence
(*Tombe du Cardinal Sforza*)

En 1503 Sansovino, pour terminer la grande œuvre de Matteo Civitali, au Dôme de Gênes, fit les deux statues de *S. Jean Baptiste* et de la *Vierge.* Non moins caractéristique que le *Christ* du Baptistère de Florence des nouvelles recherches du maître, la *Vierge* de Gênes a la même froideur. Son visage semble copié sur celui d'une Junon antique. Mais si cette œuvre a perdu le grand charme, la tendresse, la grâce qui rendaient si séduisantes les œuvres du xve siècle, elle a pris par contre une noblesse et une dignité que l'école florentine ne connaissait plus. La statue un peu froide de Sansovino a de la grandeur, et les plis du vêtement, très simples, sans avoir la complication des étoffes de Verrocchio et de Pollaiuolo, sont d'une très grande beauté. Il n'est pas douteux que c'est pour avoir consulté les statues antiques que cette ampleur de style dans les draperies se substitua aux mièvreries de l'âge précédent et fit naître le style magnifique de Michel-Ange et de Raphael. Plus tard, malheureusement, en voulant trop généraliser, les artistes oublièrent la nature, et leur style devint monotone et conventionnel, mais la Vierge de Sansovino, qui est une des premières créations de cet art, est en même temps un des plus beaux exemples de ce qu'il était capable de produire.

Les chefs-d'œuvre de Sansovino sont les deux *Tombeaux de Ste Marie du Peuple* également remarquables par l'importance de l'architecture, la finesse des ornements et la beauté des figures.

Sansovino développe l'idée qui était en germe dans l'Autel de S. Spirito et lui donne son complet achèvement. Après les deux grandes créations de Bernardo Rossellino, dans la Tombe Leonardo Bruni, et d'Antonio Rossellino, dans la Tombe du cardinal de Portugal, Sansovino crée la troisième et pour ainsi dire la dernière forme de Monuments funéraires conçus dans le style du xve siècle.

Par comparaison avec les Tombes florentines de l'âge précédent nous voyons ici un plus grand développement des formes architecturales. Ce n'est plus une simple arcature enfermant la figure du mort, c'est une œuvre somptueuse, beaucoup plus compliquée, évoquant par sa grande niche centrale et ses deux niches latérales le souvenir des arcs de triomphe antiques. Ce développement architectural, qui plus tard aura comme conséquence de diminuer la part de la statuaire, ne produit pas encore ici de si fâcheux résultats. Fidèle au sentiment de ses prédécesseurs, Andrea Sansovino n'aime pas la pierre nue et il la recouvre partout des plus fines arabesques;[1] surtout il donne une vie intense à toute son œuvre en y prodiguant les statues. Comme le plus pur des quatrocentistes il place, au-dessus du gisant, une figure de Madone, à ses côtés des figures de Vertus, et au sommet du monument une figure de Dieu le Père entourée d'Anges.



La Force
(Tombe du Cardinal Sforza)

Peut-être pourrait-on reprocher à cette œuvre un peu de complication, surtout dans la partie supérieure qui semble trop inutilement contournée et trop massive; mais c'est à peine si l'on ose hasarder une critique devant un Monument qui est digne de figurer à côté des plus beaux du xve siècle et qui est comme le chant du cygne de cette grande époque.

Dans ces deux Tombeaux, dans celui du Cardinal Basso, fait en 1505, et dans celui du Cardinal Sforza, fait en 1507, nous retrouvons, sur le sommet, les mêmes anges que dans l'Autel de S. Spirito, avec ce mouvement de marche rapide, qui fait flotter les vêtements ou les colle sur les parties saillantes du corps.

(1) Voir un détail de ces arabesques, page 9.

Dans les figures des Vertus, notamment dans la *Force* et la *Prudence* de la Tombe du Cardinal Sforza, Sansovino crée deux œuvres de la plus rare élégance, dans un style personnel dont, depuis lors, le charme n'a jamais été retrouvé.

Toutes les parties architecturales sont couvertes d'ornements, mais les ornements sont si ténus, si légers, qu'il semble qu'un souffle pourrait les faire disparaître. C'est, en effet ici une des dernières manifestations de l'art décoratif si fin du XVe siècle. Avec le triomphe de la Renaissance ces ornements vont faire place aux ordonnances pompeuses mais froides de l'école romaine du XVIe siècle.

La *Tombe du Cardinal de' Vincenti* à l'Ara Cœli est un petit problème. Toutes les figures, celles du Cardinal, de la Vierge, des deux Vertus, sont des répliques textuelles des figures de la Tombe Sforza. Or comme le Cardinal de' Vincenti est mort en 1504, tandis que le Cardinal Sforza est mort un an plus tard, on considère que la Tombe Vincenti a été faite la première, qu'elle est le modèle premier fait par Sansovino lui-même avant de le reprendre dans la Tombe Sforza. Cette hypothèse me paraît inadmissible. Il est sans exemple qu'un grand artiste se soit ainsi copié aussi servilement, et Sansovino travaillant pour l'illustre Cardinal Sforza n'allait pas faire resservir des formes déjà employées ailleurs. Au surplus s'il est vrai que les figures de la Tombe Vincenti reproduisent des originaux de Sansovino, il faut reconnaître qu'elles sont traitées avec une lourdeur de forme, un manque de finesse, qui contrastent profondément avec le style de ce maître. Je conclus que la Tombe Vincenti au lieu d'être le type original de la Tombe Sforza en est une imitation exécutée par un élève de Sansovino. Le fait que le Cardinal de' Vincenti est mort un an avant le Cardinal Sforza, n'est pas une preuve suffisante pour qu'on admette que sa Tombe a été faite la première. On sait combien de temps s'écoulait parfois, à cette époque, entre la mort du personnage et l'exécution définitive de son Tombeau. Faute d'y faire attention et en prenant pour date de l'exécution d'un Tombeau la date de la mort du défunt on est exposé à de graves confusions dans la chronologie des œuvres de sculpture.



La Vierge et S.te Anne. (*Église S. Augustin, à Rome*)

La ville de Rome possède encore de Sansovino le groupe de la *Vierge et S.te Anne,* de l'église S. Augustin. C'est toujours le style sobre que nous avons admiré dans la *Vierge*

de Gênes et la même étude de l'Antiquité. Ici la tête de la Vierge est une véritable copie d'une figure antique.

Je ne fais que citer les *Fonts baptismaux* de Volterre, qui sont une des moins bonnes œuvres du maître, et j'arrive à cette décoration de la *Santa Casa* de Lorette qui fut le plus important travail de la fin de sa vie. Cette œuvre qui fut conçue par Sansovino, et commencée par lui, qui occupa ensuite, pendant le premier quart du xvie siècle, tous les grands artistes florentins, comprend une série de bas-reliefs séparés entre eux par des colonnes et des niches enfermant des statues. La frise, décorée par de puissants motifs de guirlandes soutenues par des aigles ou des enfants, ne contient plus trace des fines décorations en arabesques si chères aux maîtres du xve siècle.



Adoration des Bergers
(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)

Dans cette série de bas-reliefs, l'*Annonciation* [1] (1523) est tout entière de la main de Sansovino. Sansovino ne se contente pas de représenter les deux personnages, la Vierge et l'Ange, qui avaient suffi jusqu'alors à l'expression de ce motif, il fait apparaître la figure de Dieu le Père qu'il entoure d'un cortège d'Anges. On retrouvera dans ces figures cette vivacité de mouvements que nous avons admirée dans les Anges de San Spirito et de S.te Marie du Peuple. La moins belle figure est celle de la Vierge, dont les traits ont la noblesse mais aussi la froideur des statues antiques. Trop préoccupé de la régularité des traits, Andrea ne sait plus retrouver ces sentiments d'étonnement, de modestie, de pureté, que nous voyons si éloquemment exprimés dans les œuvres de ses prédécesseurs.

Je considère aussi comme étant tout entier de la main de Sansovino le bas-relief de l'*Adoration des Bergers* (1528). Comme dans l'Annonciation on voit un beau groupe d'Anges volant, mais ce motif a ici plus d'importance et de beauté; la Vierge est plus charmante aussi et les figures des bergers sont remarquables par la vivacité et la justesse des mouvements.

Perkins a été très sévère pour Sansovino. Après avoir vivement critiqué les Tombes de S.te Marie du Peuple où il voit « un amas inextricable de statuettes et d'ornementation » il blâme non moins sévèrement le bas-relief de la *Nativité*. « C'est, dit-il, une peinture en marbre, dans laquelle on ne retrouve rien de ce qui pouvait excuser Ghiberti ou Rossellino dans leurs tentatives de ce genre, absence complète de calme dans un sujet qui, par-dessus tout, devait respirer le repos et la tranquillité. Toutes les figures semblent possédées du démon de l'agitation; les bergers se hâtent, les anges se hâtent, S. Joseph

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

se presse; la Vierge même, qui se penche sur l'enfant divin est à l'unisson; nous avons tous aussi grande hâte de nous éloigner. »

Je cite ce passage parce qu'il montre combien ceux même qui aiment le plus l'art italien ont de peine à se familiariser avec les innovations de cet art. Notre éducation latine ne nous permet pas de comprendre aisément le style pittoresque créé par Ghiberti. Les jolies recherches de mouvements de Sansovino ne devraient pas non plus provoquer le blâme, mais être admirées comme une très intéressante nouveauté artistique, qui n'a pas ici du reste le défaut d'être en désaccord avec le motif de l'Adoration des bergers, motif qui n'est vraiment bien exprimé que par des figures en mouvement.



L'Annonciation
(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)



Translation du corps de S. Gualbert
(Bas-relief de la Châsse de S. Gualbert, par Benedetto da Rovezzano)

ANDREA FERRUCCI - BACCIO DA MONTELUPO
RUSTICI - TORRIGIANO - BENEDETTO DA ROVEZZANO

ANDREA FERRUCCI, de Fiesole (1465-1526), auquel Vasari a consacré une de ses *Vies,* fut d'abord un simple sculpteur d'ornements, qui ne tarda pas, étant donnée sa facilité naturelle, à apprendre à sculpter la figure. Dans sa jeunesse, il fit de nombreuses sculptures à Naples, au château d'Alphonse d'Aragon, mais on n'est pas encore parvenu à reconnaître la main des artistes qui ont travaillé aux sculptures si nombreuses et si belles de ce château.

De retour en Toscane, ses principaux travaux furent les *Fonts baptismaux* de Pistoia, un *Retable* à Fiesole, une statue *d'Apôtre* et un Buste de *Marcile Ficin* pour la Cathédrale de Florence, deux *Anges* pour le Dôme de Volterre et la Tombe d'*Antonio Strozzi* à S.te Marie Nouvelle, tombe qui fut terminée par ses élèves Maso Boscoli et Silvio Cosini.

Andrea Ferrucci est un maître moins avancé dans le style Renaissance qu'Andrea Sansovino, mais sur certains points il a de très grands rapports avec lui, par son habileté à traiter le bas-relief, par le mouvement et l'élégance de ses figures. Son chef-d'œuvre est l'*Autel de Fiesole,* qui ressemble à l'Autel de Sansovino à l'église San Spirito: ces deux œuvres n'étant elles-mêmes que le développement des beaux Autels faits à Naples par Antonio Rossellino et Benedetto da Majano. (1)

La *Vierge* en bas-relief, du Bargello, est aussi une œuvre qui se rattache très intimement à l'école d'Antonio Rossellino. C'est la même grâce, la même jeunesse, mais

(1) Voir la gravure de l'Autel de Benedetto da Majano, vol. III, page 139.

toutefois avec une préciosité et un maniérisme qui annoncent déjà la décadence du grand art chrétien.[1]

Le *S. André,* du Dôme de Florence, est plus digne d'attention. C'est une statue d'un caractère énergique où nous trouvons une méthode toute particulière de faire deviner le nu sous le vêtement, en collant la draperie sur les parties saillantes du corps



Autel de Fiesole, par Andrea Ferrucci

et en supprimant cette multiplicité de plis que Verrocchio et Pollaiuolo avaient mise à la mode. C'est le style même que Michel-Ange adopta dans toutes les œuvres de son âge mûr.

Nous rapprocherons d'Andrea Ferrucci ses deux élèves, Maso Boscoli et Silvio Cosini: Maso Boscoli (1503-1574) qui est l'auteur des deux Anges de la tombe Antonio Strozzi à S.[te] Marie Nouvelle et qui eut la tâche trop lourde pour ses épaules de sculpter la statue de Jules II dans le Tombeau fait par Michel-Ange; Silvio Cosini (1495-1540) qui fit la Madone de la tombe Strozzi, la Tombe Maffei à Volterre, deux Anges à Pise et divers travaux au Dôme de Milan et au Palais Doria à Gênes.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

La production artistique au XVIe siècle est trop abondante pour qu'il nous soit loisible de nous attarder sur ces artistes secondaires.

BACCIO DA MONTELUPO (1469-1533) est l'auteur du *S. Jean* d'Or San Michele. Au cours de cette histoire de la sculpture florentine nous sommes sans cesse ramenés à cette église, véritable Panthéon de l'art florentin. Pour ces Tabernacles érigés par les grandes Corporations de métiers, nous avons vu Orcagna sculpter une des premières statues de marbre, et nous verrons encore Jean de Bologne y travailler pendant les dernières années du XVIe siècle. A vrai dire les Corporations de métiers ne mirent pas deux siècles pour orner leur église. Au début du XVe siècle tous les Tabernacles avaient leurs statues; mais les anciennes statues étaient de marbre et lorsque Ghiberti eut fait les statues de bronze de S. Jean Baptiste, de S. Mathieu et de S. Etienne, les Corporations voulurent se mettre à la mode nouvelle en substituant des statues de bronze aux statues de marbre. C'est ainsi que le S. Jean Évangéliste (1) fut enlevé de son Tabernacle et remplacé par une statue de bronze faite, en 1515, par Baccio da Montelupo. L'œuvre nouvelle a beaucoup de caractère et de grandeur; malheureusement on constate déjà le manque de simplicité et l'excès dans l'ampleur des formes. Nous sommes en 1515; Michel-Ange est déjà sur l'horizon florentin, et les exagérations sont à la mode. L'œuvre de Baccio da Montelupo toutefois, surtout par la beauté de la tête, me paraît bien supérieure aux statues que firent plus tard les élèves de Michel-Ange et notamment à celles du fils de Baccio, Rafaele da Montelupo, dont la réputation a éclipsé celle de son père, mais qui n'a jamais fait une œuvre valant le S. Jean d'Or San Michele.



S. André (*Dôme de Florence*)
par Andrea Ferrucci

On attribue encore à Baccio un *Christ* en bois de la Sacristie de S. Laurent, une des plus belles figures de Christ qui existent, d'une science admirable dans le rendu des nus et d'une expression dramatique qui fait songer au Christ de Padoue de Donatello. Ce Christ aux formes fines et un peu émaciées, intéresse d'autant plus que désormais nous verrons trop souvent les

(1) Cette statue, qui est aujourd'hui au Bargello, avait été faite vers 1340. C'est par erreur que, d'après l'opinion de M. Schmarsow, elle est encore attribuée à Giovanni Tedesco, maître qui florissait dans les premières années du XVe siècle.

sculpteurs donner au Christ la musculature d'un Hercule. Devant ces corps si robustes, d'une santé si plantureuse, nous ne pourrons plus reconnaître l'homme qui a jeûné quarante jours dans le désert et qui a subi la terrible passion du Golgotha.



Tombe d'Antonio Strozzi (partie supérieure)
par Andrea Ferrucci, Maso Boscoli et Silvio Cosini

RUSTICI (1474-1554), comme Baccio da Montelupo, ne nous est connu que par une ou deux de ses œuvres, mais elles sont d'une très grande importance. Les trois statues qui surmontent une des Portes du Baptistère, et qui représentent la *Prédication de S. Jean,* ont toujours été classées parmi les œuvres les plus significatives de cet âge. Vasari les trouvait si belles qu'il supposait que Léonard de Vinci y avait collaboré et avait aidé Rustici de ses dessins et de ses conseils. L'œuvre est très savante, d'une admirable exécution, et nous ne retrouverons plus dans la suite un si beau travail du bronze. Pour comprendre toute l'importance de ces statues, il faut remarquer qu'elles furent commencées en 1506, que le modèle en terre était terminé en 1509 et la fonte du bronze en 1511. Elles devancent donc les œuvres faites par Michel-Ange pour la Tombe de Jules II et les Tombes des Médicis. Rustici ne doit pas être considéré comme un imitateur de Michel-Ange, mais comme un de ceux qui, avec Andrea Sansovino, ont préparé le style de ce maître. Comme Andrea Sansovino, Rustici s'intéresse à l'étude des formes nues, mais plus que ce maître il recherche l'expression de la force, le déploiement des puissantes musculatures. Le bras nu du Pharisien jouant avec les boucles de sa longue barbe fait pressentir les bras du Moïse. Comme toujours, à partir de cette époque, et nous aurons

sans cesse à redire la même chose, cette passion pour l'étude des formes et cette volonté de reproduire sourtout des formes colossales font presque complétement disparaître le sentiment religieux. L'artiste ne veut plus de la simplicité, il s'épuise en efforts pour trouver des attitudes nouvelles et compliquées, heureux surtout s'il peut mettre en relief de puissants biceps ou des épaules robustes. Il est fâcheux que ces recherches se voient dans des œuvres où elles n'ont que faire. Changeant la manière de voir la nature, les artistes auraient dû changer le sujet de leurs œuvres; et la Renaissance ne créera vraiment des œuvres logiques que le jour où elle représentera des scènes de la mythologie, où elle figurera Jupiter, Neptune ou Hercule; elle sera incohérente, irrationnelle, lorsque, continuant à traiter des sujets chrétiens, elle le fera avec des formes qui ne conviennent pas à l'expression de tels sujets.

Rustici était un artiste riche qui, n'ayant pas besoin de produire pour vivre, travaillait très lentement et suivait en cela les conseils de son maître Léonard; c'est ce qui explique que nous ne possédions qu'une seule œuvre certaine de ce maître.

Vasari toutefois dit que Rustici avait fait une *Apparition du Christ à la Madeleine* et que cette œuvre en terre-cuite avait été émaillée dans l'atelier des della Robbia. M. Bode croit que cette œuvre est celle qui se trouve aujourd'hui dans le Couvent de la Quiete, près de Florence. Je la reproduis sans pouvoir me prononcer sur son attribution à Rustici. Elle n'a pas assez de rapports avec la seule œuvre que nous connaissons de ce maître pour qu'on puisse être trop affirmatif.



S. Jean d'Or San Michele par Baccio da Montelupo.

On remarquera toutefois qu'elle a comme pendant, dans le même couvent, la reproduction en terre émaillée de l'*Incrédulité de S. Thomas* du Verrocchio, et ceci peut faire supposer que, pour accompagner l'œuvre du Verrocchio, on a dû choisir celle d'un artiste de mérite, et à ce moment Rustici était bien un des plus dignes d'être comparés à ce maître.

Rustici a vécu à une époque de troubles politiques peu favorable aux artistes. Sur la fin de sa vie, en 1528, ne trouvant pas à faire usage à Florence de ses talents il partit pour la France où il resta jusqu'à sa mort. Il ne subsiste rien de cette période qui dura vingt-six ans et pendant laquelle il ébaucha la statue équestre de François I, deux fois plus grande que nature.

TORRIGIANO (1472-1528), comme Andrea Sansovino, quitta Florence dès sa jeunesse pour aller à l'étranger; mais à la différence de Sansovino il ne revint pas dans sa patrie et passa toute sa vie en Angleterre et en Espagne. Vasari, dans la Vie de Torrigiano, nous dit que cet artiste était d'un tempérament extrêmement violent et que ses brutalités furent la cause de son départ de Florence.



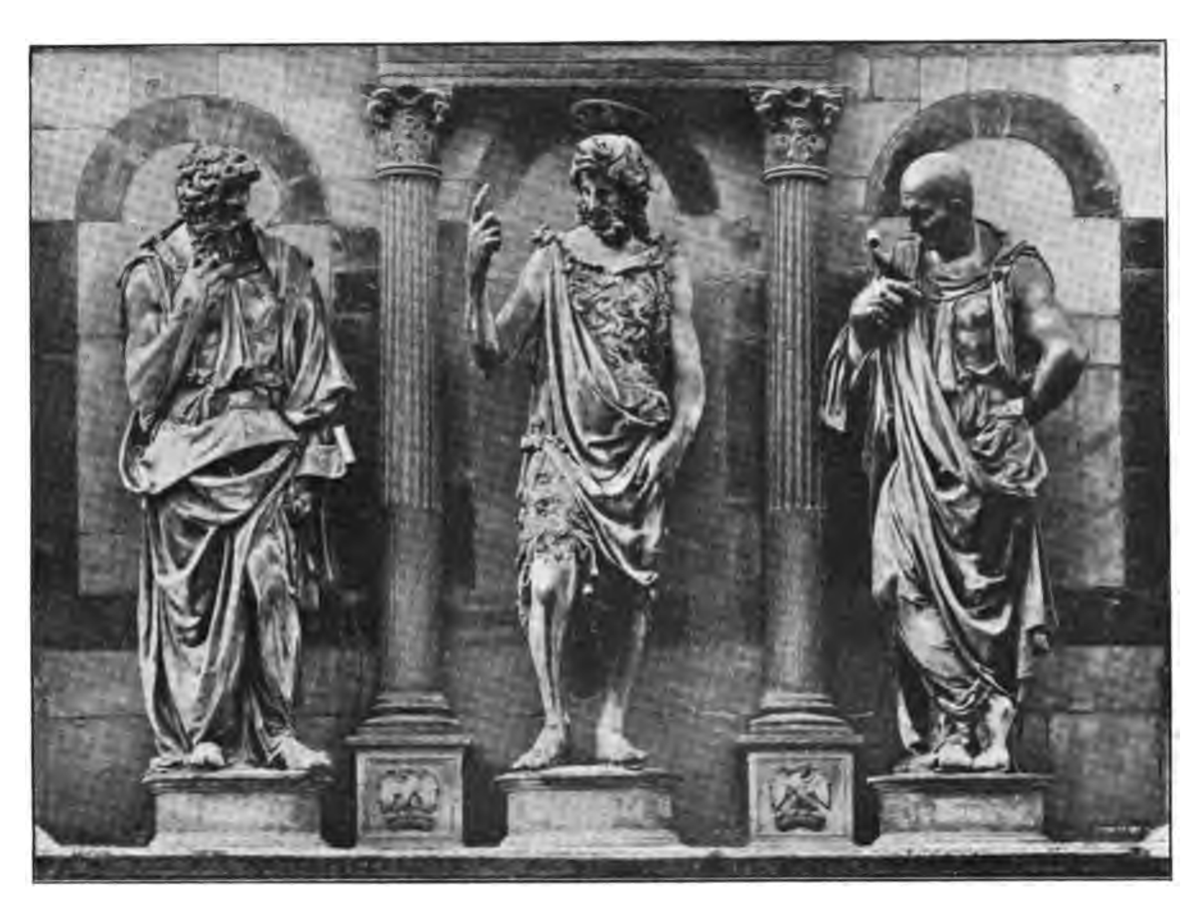
Christ de la Sacristie de S. Laurent par Baccio da Montelupo

L'Angleterre possède la principale œuvre de cet artiste, la *Tombe du Roi Henry VII* à Westminster. Torrigiano renonce au type des tombes adossées presque exclusivement employé en Toscane, pour adopter le système des Tombes isolées, en faveur dans les pays du nord. Sur un haut sarcophage rectangulaire portant sur le sol, sont étendues les figures couchées du roi et de la reine; aux quatre angles sont des Anges tenant des armoiries et sur les grands côtés des figures de saints.

Plus tard Torrigiano partit pour l'Espagne et il finit ses jours à Séville.

« Quoique la fortune lui sourit, – dit Perkins[1] – l'humeur inquiète de Torrigiano le poussa à quitter l'Angleterre pour l'Espagne; n'ayant pu obtenir l'exécution des tombeaux de Ferdinand et d'Isabelle, alors en projet, il s'établit à Séville, où il resta probablement jusqu'à la fin de sa carrière. Les ouvrages qu'on lui attribue pendant son séjour dans ce pays sont: un Crucifix, une statue de S. Jérôme en terre-cuite et une Madone, le tout exécuté pour l'église des Hiéronomites à Séville et une Charité en haut-relief pour le tympan d'une des portes de la Cathédrale de Grenade. De ces travaux, le seul dont l'authenticité paraisse certaine, quoiqu'elle ne soit pas établie par des documents positifs, est la statue de *S. Jérôme*, aujourd'hui au Musée de Séville. La figure, traitée au point de vue réaliste, et modelée avec soin, représente le Saint Docteur ceint d'une draperie, un genou

(1) *Les Sculpteurs italiens*, I, page 293.



Prédication de S. Jean. (Baptistère de Florence)

en terre et tenant la croix d'une main, une pierre de l'autre. Comme toutes les statues espagnoles de l'époque, elle est peinte, afin de mieux exprimer la vie. »



Apparition du Christ à la Madeleine

« Le S. Jérôme est tellement supérieur, à tous égards, à la Vierge en terre-cuite et de grandeur naturelle du Musée de Séville, attribuée à Torrigiano, que nous pouvons affirmer, sans crainte de nous tromper, qu'il ne peut en être l'auteur.... Quant à la Charité de la Cathédrale de Grenade il paraît incontestable que ce n'est pas l'ouvrage de Torrigiano, mais plutôt celui de Diego de Siloe, l'architecte même de l'édifice.»

Torrigiano est le premier grand sculpteur florentin ayant passé toute sa vie hors de Florence. Il s'en suivit qu'il n'exerça aucune action sur l'école florentine, et ainsi sa

vraie place est plus dans l'histoire de l'art anglais ou espagnol que dans l'histoire de l'art florentin.



Incrédulité de S. Thomas (d'après Verrocchio)

BENEDETTO DA ROVEZZANO (1474-1556), qui eut une très longue et très brillante carrière de sculpteur, est avec Andrea Sansovino, le véritable représentant de l'art florentin dans le premier quart du XVI[e] siècle. Il est le dernier écho de la grâce florentine avant les tours de force de l'école de Michel-Ange.



Cheminée du Palais Borgherini

Il faut remarquer que Michel-Ange quitta Florence de très bonne heure, avant d'avoir encore produit aucune œuvre très nettement caractéristique de son style; Michel-Ange n'agit vraiment sur le milieu florentin que par les Tombes des Médicis faites de 1421 à 1431. Jusque là la scène est occupée à Florence par des artistes indépendants de lui, tels qu'Andrea Sansovino et Benedetto da Rovezzano. Pour connaître l'art florentin à cette époque, ce n'est donc pas Michel-Ange qu'il faut considérer, mais les artistes qui, n'étant pas allés à Rome, n'ayant pas quitté leur patrie, ont conservé plus fidèlement les traditions de l'art national.

Au nombre de ces traditions figurait l'art décoratif, cet art dont Michel-Ange, trop exclusivement absorbé par l'étude de la figure humaine, se désintéressa si absolument. Si nous ne regardions que les œuvres de Michel-Ange, nous pourrions croire que l'art déco-

ratif disparut complètement à Florence dès le début du XVe siècle, tandis que, avec des hommes tels que Benedetto da Rovezzano, nous allons le voir pendant quelque temps encore briller d'un vif éclat.

Dans l'époque que nous étudions la discussion des questions de date n'a plus la même importance que lorsque nous nous occupions des grands créateurs du début du XVe siècle, aussi nous ne leur apporterons plus la même attention. Vasari du reste qui a connu la plupart de ces artistes nous a conservé un récit plus fidèle de leur vie et nous pouvons suivre son texte sans trop risquer de nous égarer.

Vasari cite comme une des premières œuvres de Rovezzano la *Cheminée du Palais Borgherini*, qui a été acquise en 1883 par le Musée du Bargello. Par la disposition générale, surtout par sa large frise sculptée, cette cheminée rappelle celle de Giuliano da San Gallo au Palais Gondi. Dans l'époque précédente nous n'avons eu à citer aucune cheminée, et c'est là un petit fait dont il convient de tirer la philosophie. Au XIVe et au XVe siècle, les artistes sont toujours occupés à de grands travaux pour les églises et les édifices publics, ils sculptent des chapelles, des tabernacles, des chaires. Au XVIe siècle, les citoyens, oubliant l'exemple donné par les Médicis, ne demandent plus aux artistes des travaux ayant une destination publique, ils les font travailler pour décorer l'intérieur de leurs habitations, et c'est ainsi que nous voyons consacrer par les Borgherini, pour faire une cheminée de salon, l'argent qu'un Tornabuoni, un Rucellai, un Sassetti, un Strozzi, eussent employé à édifier un monument dans une église.



Tombe du Gonfalonier Piero Soderini

En 1512 Benedetto da Rovezzano fit la *Tombe du Gonfalonier Piero Soderini*, pièce importante dans l'histoire florentine, qui fait suite aux Tombes élevées aux Secrétaires de la République, Leonardo Bruni et Marsuppini, et aux Tombes des Médicis faites par Donatello et Verrocchio. Elle appartient à cette période troublée et incertaine de la République florentine qui s'emplace entre la chute des Médicis et le retour de leur branche cadette. Faut-il dire que l'incohérence de l'œuvre de Benedetto

da Rovezzano exprime les incertitudes et la tristesse de cette époque? Il y a évidemment un affaiblissement du sentiment religieux, caractérisé par l'absence de toute figure et de tout symbole; il y a aussi un sentiment nouveau, le sentiment de la tristesse qui, pour la première fois, apparaît dans une Tombe florentine. Pour la première fois, au lieu de couvrir leurs tombes de fleurs, les sculpteurs, par des têtes de mort et des ossements, veulent dire la misère et le néant de la vie. Au lieu de nous dire ce que notre âme deviendra après son départ de cette vie, au lieu de porter nos regards vers le ciel, ils les abaissent vers la terre et nous montrent ce que les vers et la pourriture feront de notre corps.



Ornements de la Châsse de S. Jean Gualbert

Les mêmes motifs, plus développés encore, se remarquent dans la *Tombe de Bindo Altoviti,* à l'église des SS. Apôtres, où le devant du sarcophage est décoré d'un motif de crânes autour duquel des serpents sont enroulés.

Stalle du Bargello

En 1505, Benedetto da Rovezzano commençait pour l'Abbaye de Vallombreuse la *Châsse de S. Jean Gualbert.* Cette œuvre qui, en 1530, n'était pas encore terminée eut beaucoup à souffrir lors du siège de Florence; on la mit en pièces et l'on brisa les têtes de la plupart des bas-reliefs. Heureuse Florence, qui n'a vu qu'un jour les fureurs populaires briser ses œuvres d'art, tandis qu'en France, à deux reprises et pendant de longues années, les haines religieuses et les haines politiques se sont acharnées à détruire toutes nos richesses![1]

Malgré les mutilations que ces bas-reliefs ont subies nous pouvons encore en constater la grande beauté. C'est l'art même de Mino da Fiesole et de Benedetto da Majano que nous reconnaissons dans ces scènes si habilement composées, dans cette multitude de petites figures disposées sur plusieurs plans, dans le style délicat des draperies, dans le naturel et la vérité des attitudes. Sous l'action de Michel-Ange et de Bandinelli, cet art léger et gracieux ne tardera pas à disparaître pour faire place

(1) Les fragments conservés au Bargello sont les suivants: 1. S. Pietro igneo traverse les flammes; 2. S. Jean Gualbert délivre le moine Florenzio de la vision du démon; 3. Mort et obsèques de S. Gualbert; 4. Translation du corps de S. Gualbert; 5. L'assaut des hérétiques; 6. Seize morceaux décoratifs, pilastres, frises, etc.



Autel de la Trinité (fragment)

aux tours de force de maîtres plus savants, mais moins délicats et moins sensibles.(1)

Avant l'entrée en scène de Michel-Ange les trois plus beaux monuments du début du XVIe siècle sont les Tombes de S.te Marie du Peuple d'Andrea Sansovino, la Prédication de S. Jean Baptiste de Rustici et la Châsse de S. Jean Gualbert de Benedetto da Rovezzano.

Il faut aussi admirer dans cette Châsse la grande beauté des ornements. Benedetto da Rovezzano, suivant l'exemple d'Andrea Sansovino, emploie les objets les plus divers comme élément de décoration. Dans le fragment que nous reproduisons on reconnaîtra des chandeliers, des encensoirs, des bénitiers portatifs, etc. Benedetto da Rovezzano toutefois ne renonce pas à la décoration classique et le Monument de S. Gualbert nous montre mille exemples de la richesse de son imagination et de la pureté de son goût dans la disposition des plus gracieuses arabesques.



S. Jean apôtre du Dôme de Florence

Plus brillantes encore sont les deux *Stalles* de pierre, aujourd'hui au Bargello, et surtout l'*Autel* de la Trinité, qui est de beaucoup sa plus belle œuvre au point de vue décoratif. Nous en reproduisons un fragment qui montrera toute la beauté du style de Benedetto da Rovezzano et son habileté à associer les figures aux éléments de pure décoration.

En 1512 l'Œuvre du Dôme commanda aux principaux artistes florentins une série de statues d'Apôtres, destinées à décorer les grands piliers supportant la coupole de Brunelleschi. Quelques années auparavant, cette commande avait été allouée à Michel-Ange, mais cet illustre maître ayant été attiré et retenu à Rome par Jules II ne put satisfaire à ses engagements. Il ne fit qu'une ébauche, celle du *S. Mathieu,* qui se voit aujourd'hui dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts. L'Œuvre du Dôme voyant qu'elle ne pouvait plus compter sur Michel-

(1) Voir la gravure d'un de ces bas-reliefs en tête du chapitre.

Ange répartit sa commande entre les artistes qui étaient alors considérés comme les meilleurs de l'école. C'est ainsi que nous avons le *S. André* de Ferrucci, le *S. Jacques* de Jacopo Sansovino et le *S. Pierre* de Bandinelli. Cette série fut terminée plus tard par Vincenzio de' Rossi et par Giovanni dell'opera. Benedetto da Rovezzano obtint la commande d'une statue; mais le peu de caractère de son œuvre nous montre qu'il n'était pas fait pour ces travaux de grande statuaire; et ceci nous prouve une fois de plus qu'il n'appartenait pas à cette nouvelle école de la Renaissance si passionnée pour l'étude des statues en ronde bosse et qu'il excellait surtout, fidèle aux traditions du xv[e] siècle, à ciseler de délicates arabesques et à ordonner savamment les mille complications de scènes historiques traduites en bas-relief.

En 1525 Benedetto da Rovezzano alla en Angleterre où il commença la Tombe du cardinal Wolsey. Le cardinal étant tombé en disgrâce, le roi Henri VIII s'appropria le monument et le fit terminer pour lui. Malheureusement cette œuvre importante fut détruite en 1626, à la suite d'un arrêt du Parlement.

Rentré à Florence, Benedetto perdit la vue et ne fit plus aucun travail. Quoiqu'il soit mort seulement en 1552, toutes ses sculptures en Toscane sont antérieures à 1524.



Madone du Bargello, par Andrea Ferrucci



S.te Christine, de Bolsena

GIOVANNI DELLA ROBBIA

1469 - 1527

Le respect des traditions du xve siècle, que nous avons signalé dans les œuvres des maîtres précédents, fut surtout remarquable dans celles de Giovanni della Robbia, dont l'atelier conserva si fidèlement l'esprit religieux et les formes de l'art du Quatrocento pendant tout le premier quart du xvie siècle. Giovanni était maintenu dans cette tradition par l'exemple de son père qui, dans sa verte vieillesse, resta jusqu'en 1525 l'âme de cet art religieux qui a rempli de chefs-d'œuvre tant de couvents de la Toscane.

Andrea della Robbia avait eu sept enfants: deux, Antonio et Francesco, ne nous sont connus que par leurs noms; deux autres, Marco et Paolo, revêtirent l'habit des Dominicains, et l'un d'eux, en religion fra Ambrogio, a fait quelques œuvres de sculpture; on possède de lui une *Nativité du Christ,* datée de 1504, au Couvent de Santo Spirito. [1] Un autre fils d'Andrea, Luca, travailla à Rome et fit, sur l'ordre de Raphaël, les pavages en terre-cuite des Loges du Vatican et de nombreuses œuvres de même nature. Girolamo a passé toute sa vie en France, où il fit d'importants travaux de sculpture et d'architecture. Je renvoie le lecteur, pour l'étude des œuvres de ces artistes et, notamment pour celles de Girolamo, à l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier.

Je ne parlerai ici que des œuvres de Giovanni, qui fut, à Florence, le dernier représentant de l'art des Della Robbia.

Mais auparavant il est une question que nous devons nous poser: c'est celle de savoir s'il y eut à Florence d'autres ateliers que celui des Della Robbia ayant produit des terres-cuites émaillées.

(1) Voir sur ces deux fils d'Andrea l'article de M. le comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell'Arte,* 1889, page 82.



Tympan de la Badia de Florence, par Benedetto Buglioni

Nous connaissons un artiste, Benedetto Buglioni, né en 1461, qui a possédé le secret de l'émail et qui a fait un certain nombre de travaux, dont un nous a été conservé: c'est le *Tympan de la Badia de Florence,* œuvre qui a beaucoup de rapports avec le Tympan de Pistoie d'Andrea della Robbia, et qui prouve que Benedetto Buglioni était un élève ou, tout au moins, un imitateur de ce maître. Mais il ne semble pas que Benedetto Buglioni ait réussi à créer une école, car le seul élève que nous lui connaissons, Santi Buglioni, est entré dans l'atelier de Giovanni della Robbia et a travaillé sous sa direction.



Lavabo de S.te Marie Nouvelle, à Florence

Je ne pense pas qu'il ait existé à Florence, au XVe siècle, un autre atelier que celui de Benedetto Buglioni; car, parmi le grand nombre des terres émaillées qui nous sont parvenues, il est impossible de déterminer un groupe d'œuvres de valeur qui puisse faire supposer une direction différente de celle des Della Robbia. Presque toutes les terres émaillées que l'on ne peut pas rattacher à l'art d'Andrea ou de Giovanni sont des œuvres assez secondaires. S'il y eut des ateliers à côté de celui des Della Robbia, on peut dire, dans tous les cas, qu'ils n'ont rien inventé, et qu'ils n'ont fait que reproduire, en les défigurant, les modèles créés par les Della Robbia.

Sans être un aussi grand maître que Luca et Andrea, Giovanni fut néanmoins un artiste de valeur, digne d'occuper une place aux côtés mêmes d'Andrea Sansovino et de Rustici, avec lesquels nous savons du reste qu'il a collaboré. Si les critiques hésitent à parler ainsi, c'est parce qu'il faut aller chercher les plus belles œuvres de Gio-

vanni dans de petites cités de la Toscane ou de l'Ombrie, à Barga, à la Verna, à Arezzo ou à Bibbiena; c'est surtout parce qu'on ne les sépare pas suffisamment de celles de ses vulgaires successeurs. Le Bargello où l'on voit un grand nombre d'œuvres médiocres faussement attribuées à Giovanni ou à son atelier, contribue à entretenir cette fâcheuse confusion.



Tabernacle des SS. Apôtres, à Florence

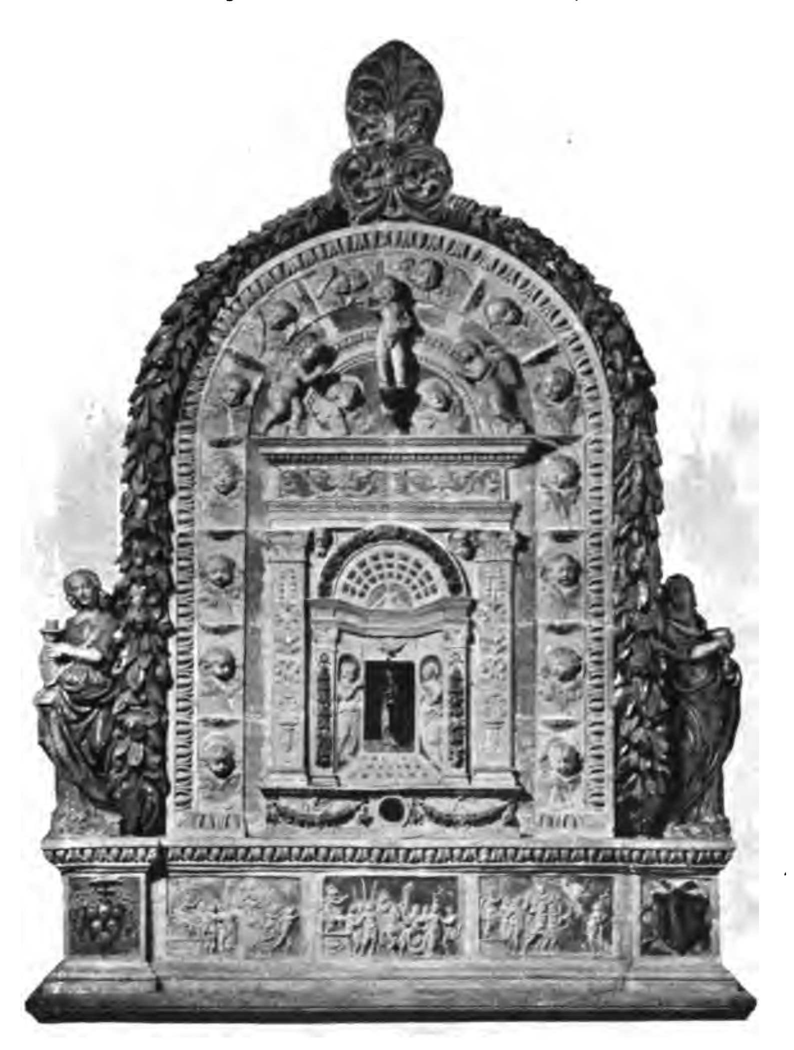
Pour juger Giovanni il faut donc distinguer avec soin ses œuvres de celles de ses imitateurs. Or si nous le jugeons, soit d'après les œuvres de sa première manière inspirées du style d'Andrea, telles que le Lavabo de S.te Marie Nouvelle, soit d'après les œuvres plus personnelles de sa seconde manière, telles que la Nativité de la Verna, l'Assomption de Barga et la Madone d'Arezzo, nous reconnaîtrons qu'il était un artiste d'une réelle valeur, digne encore de porter le nom si illustre des Della Robbia.

Relativement aux idées exprimées, Giovanni n'apporte aucune modification à l'art de son père. Comme lui, il est tout entier et exclusivement au service de l'art religieux. Dans quelques unes de ses œuvres, par exemple dans les bustes de la Certosa, suivant en cela le mouvement de l'art florentin, Giovanni imite quelques formes de la statuaire

romaine, mais il ne le fait qu'avec la plus grande timidité et la plus grande réserve: ces emprunts ne vont jamais jusqu'à modifier le fond de sa pensée, qui reste toujours profondément chrétienne.

Comme point de départ pour connaître le style de Giovanni, nous avons les œuvres suivantes dont la date est certaine:

1497. – Lavabo de S.te Marie Nouvelle.
1513. – Retable de San Medardo in Arcevia.
1520. – Autel du Camposanto de Pise.
1521. – Pietà, du Bargello, provenant de l'église de l'Annonciation.
1521. – Nativité, du Bargello.
1522. – Médaillons de Saints, de la Certosa.



Tabernacle de Bolsena

La découverte du document, nous faisant savoir que Giovanni fut l'auteur du Lavabo de S.te Marie Nouvelle, est un fait très important pour la détermination du style de ce maître. Elle nous montre que Giovanni fut de bonne heure un artiste habile et qu'il commença par imiter très fidèlement le style de son père. D'autre part, la date du Retable de San Medardo in Arcevia, connue depuis peu de temps, (1) nous prouve que, dès 1513, Giovanni s'était créé un style personnel; et, en prenant comme terme de comparaison ce Retable, ainsi que les œuvres certaines de Pise et du Bargello, nous pourrons parvenir à distinguer, au milieu des innombrables terres-cuites de la Toscane, celles qui sont l'œuvre de ce maître.

Le *Lavabo de S.te Marie Nouvelle,* fait en 1497, est une œuvre assez belle pour qu'on ait pu l'at-

(1) *Nuovi documenti sull'altare robbiano nella Chiesa di San Medardo in Arcevia,* par M. ANSELMO ANSELMI (*Archivio storico dell'Arte,* 1888, pag. 359).

tribuer à Andrea, jusqu'au jour où un document nous a appris que l'œuvre était de Giovanni. Il est vrai qu'on ne se trompait pas beaucoup en songeant à Andrea, car le Lavabo de Giovanni n'est qu'une imitation des œuvres de son père. La Vierge entre deux Anges, qui décore le tympan, est une réplique de la Madone de l'Œuvre du Dôme et de la Vierge entre deux Saints de l'Académie des Beaux-Arts; et l'architecture même du Lavabo, avec ses arabesques, est la copie des Retables d'Andrea. Giovanni ne fait pas ici de grands efforts d'imagination. Le seul caractère particulier le distinguant de son père dans cette œuvre est la surcharge de l'ornementation, qui se manifeste par la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe sur les côtés du Lavabo.



Madone et Saints, de Gallicano

Ce goût pour la complication, pour la richesse, pour le luxe des ornements, sera un des caractères persistants de l'art de Giovanni. Nous le retrouverons dans l'autel de S. Médard, de 1513, et dans les dernières œuvres de sa vie.

L'emploi de la guirlande entourant le tympan n'était pas une invention de Giovanni. Ce maître, avant de devenir un créateur, a beaucoup regardé autour de lui; il ne se contente pas d'imiter son père, il fait de nombreux emprunts aux plus illustres artistes de son époque. Ce motif d'une guirlande soutenue par de petits enfants est emprunté au tombeau Marsuppini de Desiderio da Settignano. Andrea était un trop grand maître pour consentir à imiter l'art de ses contemporains et il reste toujours fidèle aux formes qu'il invente lui-même. Giovanni, moins personnel, se fait une manière en adoptant et en fusionnant les idées à la mode; et ici il accueillait un des motifs les plus heureux du xv[e] siècle, un de ceux qui avaient rencontré le plus grand succès à Florence.



Jugement dernier, de Volterre

On remarquera les formes des enfants soutenant les guirlandes, qui sont plus grosses que dans les œuvres d'Andrea, et qui nous indiquent la tendance de Giovanni à renoncer aux formes délicates familières à son père.

Un dernier trait à noter est le développement du tympan, qui, surtout par le fait de sa large guirlande, prend plus d'importance qu'il n'en avait ordinairement dans les œuvres d'Andrea.

Par analogie avec le Lavabo de S.[te] Marie Nouvelle, en raison de la grande dimension du tympan, de l'épaisse guirlande qui l'entoure, des formes très lourdes des enfants qui soutiennent cette guirlande, je crois pouvoir attribuer à Giovanni le *Tabernacle de l'église des SS. Apôtres* à Florence. Aux côtés du Tabernacle, deux figures d'Anges écartant des rideaux sont assez belles pour qu'on ait pu parfois attribuer ce Tabernacle à Andrea. On notera le style très avancé des arābesques.

S'il y a des doutes pour l'attribution du Tabernacle des SS. Apôtres à Giovanni, je pense qu'il ne saurait y en avoir pour l'attribution à ce maître du *Tabernacle de Bolsène*. Giovanni, qui, dans le Lavabo de S.[te] Marie Nouvelle, avait emprunté à Desiderio le motif de son encadrement de guirlandes, montre ici quelle profonde impression ce maître avait exercée sur lui et il copie, presque trait pour trait, le Taber-



S. François instituant le Tiers Ordre, de Volterre

nacle de Desiderio à San Lorenzo, notamment le joli motif du tympan représentant l'enfant Jésus debout, les pieds posés sur le calice de l'Eucharistie.

Aux côtés du Tabernacle, deux figures d'Anges tenant des candélabres sont tout à fait différentes des figures d'Andrea et nous montrent le style de Giovanni se manifestant sous une forme originale. Mais, là surtout où il affirme sa personnalité, où il s'éloigne complètement du style de son père, c'est dans les jolis bas-reliefs de la prédelle, représentant trois scènes de la vie de S.te Christine: scènes bien ordonnées, d'une vive allure et spécialement intéressantes par ce fait que tous les personnages sont nus ou vêtus d'armures collantes.

On dit que les bas-reliefs de Bolsène ont été exécutés aux frais du cardinal Jean de Médicis, plus tard pape sous le nom de Léon X, quand il résidait à Bolsène en qualité de légat du Saint-Siège. Comme, dans aucune autre œuvre de l'école des Della Robbia, nous ne retrouverons une telle recherche de l'étude des formes nues, on pourrait voir là une action spéciale exercée par le cardinal Jean de Médicis. Giovanni, en adoptant ce style, a voulu plaire aux Médicis qui, dans les arts plastiques, furent les véritables promoteurs du style de la Renaissance.



Lavabo de l'église San Nicolò da Tolentino, à Prato

Avant d'aller plus loin, avant d'étudier les œuvres qui appartiennent à la seconde manière de Giovanni, et qui constituent un style personnel, il faut parler de quelques travaux de caractère mal déterminé, que nous aurions pu classer dans les dernières années de la vie d'Andrea, mais qui doivent plutôt être attribués à son fils ou à ses élèves.

La *Vierge* de Gallicano, par exemple, qui est une belle œuvre, assez différente des Vierges d'Andrea, représente un style moins pur et déjà plus avancé. Ces figures si par-

ticulièrement allongées, ces plis durs dessinant mal les formes, cet enfant à la pose tourmentée, ces saints qui ressemblent à des bellâtres, ce n'est plus l'art d'Andrea, et il suffit de comparer la partie principale du Retable avec les figures du tympan et de la prédelle, qui sont copiées sur des œuvres de ce maître, pour comprendre la différence des deux styles. Il est possible que cette Vierge soit l'œuvre de Giovanni, mais on doit reconnaître que c'est une des œuvres dans lesquelles on retrouve le moins les formes familières à l'école des Della Robbia.



La Nativité, de Barga

Dans le *Jugement dernier* de Volterre, daté de 1505, la figure de l'Archange S. Michel est digne d'Andrea, mais le style des Anges qui entourent le Christ ne rappelle plus du tout le style de ce maître et rend plus vraisemblable l'attribution à Giovanni. On remarquera le rapport qui existe entre la figure nue agenouillée devant l'Archange S. Michel et les figures d'infirmes de deux des médaillons de la Loggia San Paolo, que nous avons précédemment proposé d'attribuer à Giovanni. (1)



La Nativité, de la Verna

Comme œuvre très voisine du style d'Andrea, je cite encore le *S. François instituant le Tiers Ordre,* de Volterre. C'est une des œuvres où l'on pourrait avec le plus de vraisemblance supposer une collaboration du père avec le fils; le père ayant modelé l'admirable figure de S. François, et le fils, les figures lourdes et mal drapées des deux Saints placés à ses côtés.

Le *Couronnement de la Vierge* qui décore le tympan de l'église Ognissanti à Florence présente encore dans tous ses éléments essentiels le style d'Andrea; mais l'exécution est de qualité secondaire. Les figures d'Anges sont trop courtes, les figures de la Vierge et du Christ

(1) Voir le troisième volume de la *Sculpture Florentine,* page 180.

manquent de finesse et les draperies sont imparfaitement étudiées. On remarquera que le groupe du Couronnement de la Vierge a été reproduit trait pour trait dans le Tympan de la porte de l'Hôpital du Ceppo, à Pistoie.

Le joli *Lavabo* de l'église San Nicolò da Tolentino, à Prato, est daté de 1520. M. Giulio Carotti, dans un article qui prouve une étude très attentive des travaux des Della Robbia, (1) pense que l'œuvre n'est pas de Giovanni, mais d'un jeune artiste qui ressemblait plus à Andrea qu'à Giovanni, et il propose d'attribuer aussi à cet artiste inconnu le Tabernacle de l'église des SS. Apôtres à Florence. La discussion de M. Giulio Carotti est très intéressante, mais je persiste toutefois à reconnaître dans le Lavabo de Prato, sinon la main de Giovanni, du moins les traits caractéristiques de sa manière. Je les reconnais dans les arabesques des pilastres, semblables à celles des Fonts baptismaux de Cerreto Guidi, dans la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe jusqu'à terre, dans les plis trop sommairement traités des Anges adorant l'enfant Jésus, surtout dans les formes grosses des enfants nus qui surmontent le tympan ou soutiennent la fontaine du Lavabo. Il est vrai que la Vierge ne rappelle pas le type ordinaire des Vierges de Giovanni, mais cela ne doit pas nous surprendre, étant donné que Giovanni n'a pas craint d'imiter fréquemment le style de ses contemporains.



La Nativité, de Città di Castello

Après avoir réuni les œuvres de caractère incertain par lesquelles Giovanni se rattache soit à l'art de son père, soit à l'art de Desiderio, nous allons étudier une série

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, page 113.

d'œuvres, que l'on peut considérer comme représentant une seconde manière et dans lesquelles il s'affirme avec une véritable personnalité.

Giovanni n'a pas la pureté de style de son père et il ne s'est pas préoccupé au même degré que lui de la beauté des lignes; mais il se montre son disciple fidèle par ses recherches expressives. Plus qu'Andrea encore il anime et complique la composition, se passionnant pour la richesse et le brillant du décor. Il était dans la destinée de l'art des Della Robbia de se rapprocher de plus en plus de la manière des peintres. Giovanni trouvait le procédé de l'émail trop lent et trop insuffisant; et il le supprima souvent pour colorer directement la terre cuite. Ainsi il pouvait nuancer avec plus de finesse le coloris des mains et du visage, donner plus de force aux colorations des vêtements et reproduire avec plus de détails les fonds de paysage. Mais il n'est pas démontré que ses efforts aient été suivis d'une réussite complète. Nous restons hésitants devant de telles tentatives, et si l'art de Luca et d'Andrea, dans son extrême simplicité, s'impose à nous avec toute l'autorité des véritables chefs-d'œuvre, il nous semble que Giovanni, dans ses recherches trop compliquées, ait réellement demandé à la sculpture plus qu'elle ne pouvait donner et qu'il ait, par la prédominance accordée aux colorations, trop sacrifié cette puissance de la ligne qui doit toujours rester l'essence même de toute œuvre sculptée. Remarquons toutefois qu'en peignant ses sculptures Giovanni ne faisait que reprendre cet emploi de la polychromie qui avait eu tant de succès pendant tout le cours du Moyen-âge.



La Nativité, de Bibbiena

Les œuvres de Giovanni dont nous allons parler ont été faites de 1510 à 1527. Nous n'essaierons pas d'établir entre elles une classification chronologique. Ce serait une étude difficile à faire et ne présentant qu'un faible intérêt. Nous adopterons pour parler de ces œuvres la division par ordre de sujets.

La Nativité. – Il semble que le motif de la *Nativité* ait été le motif favori de Giovanni. Il n'a fait aucune œuvre qui soit plus belle que les *Nativités* de Barga, de la Verna, ou de Città di Castello.



L'Assomption, de Barga

La *Nativité* de l'église des Capucins de Barga est le point culminant de l'art de Giovanni. A ce moment, il est moins hâtif que dans les œuvres postérieures à 1520, il est plus voisin de l'art de son père et conserve encore intacte toute l'ardeur de sa foi chrétienne. L'œuvre est exquise de sentiment; la Vierge se penchant vers l'enfant Jésus est une admirable figure exprimant toutes les joies de l'amour maternel. Les Saints qui entourent la Crêche, S. Jérôme et S. François, sont d'un sentiment moins ascétique que dans les œuvres d'Andrea, de formes moins décharnées, et, comme la Vierge et Saint Joseph, portent sur leurs visages l'expression du plus tendre amour. Le sommet de la composition est orné de têtes de Chérubins et de figures d'Anges, disposées avec une véritable entente du sentiment décoratif.(1)



L'Assomption, de Pise

La *Nativité* de la Verna, aussi fine d'exécution que celle de Barga, la rappelle dans ses traits essentiels et n'en diffère que par le groupe des Anges chantant dans le ciel.(2)



La Déposition de la Croix du Bargello

Dans l'*Adoration des bergers* de Città di Castello la disposition du motif principal est sensiblement la même; mais les figures des Saints sont remplacées par des bergers, et le fond de la composition, au lieu d'être uni, représente des mouvements de collines, au travers desquel-

(1) Pour les principales œuvres de Giovanni je donnerai quelques indications sur la manière dont elles sont colorées. Dans la *Nativité* de Barga la Vierge a une robe porphyre, un manteau bleu à revers jaunes et un voile blanc; S. Joseph a une robe bleue, et un manteau jaune à revers verts. Le S. François est en vert pâle et le S. Jérôme en gris bleu.

(2) Les principales couleurs employées sont le bleu, le bleu cendré, le gris vert et le jaune. On remarque une grande variété dans les cheveux qui sont blonds, blancs, bruns ou noirs.

les cheminent des bergers avec leurs troupeaux. – L'œuvre est d'aussi belle qualité que la *Nativité* de Barga.

La *Nativité* de Bibbiena a beaucoup de rapports, par la disposition générale, avec la *Nativité* de Città di Castello, mais elle est d'une époque plus tardive. Giovanni connaissait les œuvres de Raphaël, à qui il a emprunté la figure de S. Joseph.



L'Annonciation, de la Casa Sorbi, à Florence

Une *Nativité* du Bargello présente cette intéressante particularité qu'elle est datée de 1521. Elle est très loin d'égaler en beauté les œuvres précédentes et elle nous prouve que, vers 1521, l'atelier de Giovanni livrait des œuvres bien secondaires. Cette œuvre, signée et datée, étant placée au Musée National de Florence, sert le plus souvent de base aux jugements que l'on porte sur le style de Giovanni et peut justifier la trop grande sévérité de certains critiques.



Fonts Baptismaux de Cerreto Guidi

L'*Adoration des bergers* de l'église S.te Claire de Monte Sansavino, qui rappelle l'*Adoration des bergers* de Città di Castello, n'est pas d'une qualité supérieure à la *Nativité* du Bargello.

A un degré inférieur encore sont la *Nativité* de S.te Marie delle Grazie, dans le Casentino, la *Nativité* de Poppi et une *Nativité* du Bargello. Dans ces deux dernières œuvres, qui sont une réplique l'une de l'autre, on voit dans le sommet une ronde d'Anges, copiée sur le retable d'Antonio Rossellino, à Naples. Ce sont là des œuvres grossières et tardives, dans lesquelles, sans doute, Giovanni n'a pas eu la moindre part.

L'Assomption. – L'*Assomption* de l'église des Capucins de Barga est d'une beauté égale à la *Nativité* de la même église. Ce sont les chefs-d'œuvre du maître. Le motif de Giovanni est traité dans la forme même adoptée par Andrea dans la Madone de la Cintola, de la Verna. La comparaison des deux œuvres montrera les différences qui existent entre le style de Giovanni et celui d'Andrea. Si Giovanni est très inférieur à Andrea dans le style des figures et, notamment, dans les figures de Saints agenouillés autour du tombeau de la Vierge, il montre plus de richesse d'invention dans le groupe des Anges et dans la disposition de la prédelle, qui est tout à fait exquise. On admirera l'expression de bonheur que Giovanni a si bien su rendre dans le visage de la Vierge. (1)



Madone entourée de Saints, d'Arezzo

Il existe à Barga, dans l'église des Religieuses, une autre *Assomption* qui, sans avoir la même valeur que celle des Capucins, doit être considérée comme une œuvre de Giovanni. Une répétition partielle de cette œuvre est à l'église de S.te Marie à Casavecchia de S. Casciano. (2)

C'est le motif de l'*Assomption* que représente le Retable du Camposanto de Pise, œuvre certaine de Giovanni, datée de l'année 1520. La belle disposition de la Vierge dans le ciel, entourée par les Anges et la Cour céleste, les nobles et majestueuses figures des Saints placés à ses pieds, nous rappellent les grands Retables des peintres de la fin du xve siècle, des Pérugin et des Botticelli.

L'*Assomption* de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie, présente de grandes analogies avec l'*Assomption* de Pise et c'est un argument non négligeable pour justifier l'attribution à Giovanni des sculptures de cet Hôpital.

(1) Colorations. La Vierge a une robe porphyre et un manteau blanc. S. Thomas a une robe verte et un manteau porphyre; l'Evêque, une robe gris vert et un manteau bleu pâle. Les Anges sont colorés en blanc, en jaune, en vert et en porphyre.

(2) Photographie Alinari, num. 10087.

Déposition de la Croix. – La *Déposition de la Croix* du Bargello est une des meilleures œuvres de Giovanni qui existent à ce Musée. C'est déjà toutefois un œuvre tardive: les deux Anges, qui volent dans le ciel et qui rappellent les Anges de Verrocchio, ne valent pas les Anges créés par Giovanni en imitation de ceux d'Andrea, notamment les Anges de la *Nativité* et de l'*Assomption* de Barga. On remarquera la grande importance prise par le paysage où, dans le lointain, est représentée, non plus en émail, mais simplement en peinture, toute une foule de petits personnages. La beauté de cette œuvre consiste surtout dans les figures expressives de la Vierge, de la Madeleine et de S. Jean.



Autel de S. Médard, in Arcevia

La *Déposition de la Croix* de Bibbiena est une œuvre composée tardivement avec des éléments qui sont tous empruntés à l'art d'Andrea.

Il y a deux *Dépositions de la Croix* à la Verna. L'une qui dans la Chapelle de S.te Marie des Anges fait pendant à la *Nativité* est une belle œuvre de Giovanni, l'autre qui est placée sous le portique est une œuvre de son atelier.

L'Annonciation. – La plus belle *Annonciation* que l'on puisse attribuer à Giovanni est celle de la Casa Sorbi à Florence, qui est particulièrement remarquable par la richesse de sa double bordure.

On voit d'autres exemplaires de ce motif au Château de Vincigliata près de Florence, à l'Hôpital del Ceppo,(1) et à l'église S. Frediano de Lucques.(2)

La Visitation. – Ce motif est reproduit dans un des médaillons de l'Hôpital del Ceppo, en demi-figures à l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole et à l'église de S. Stefano à Lamporecchio. Cette dernière œuvre présente cette singulière particularité que les pi-

(1) Photographie Alinari, num. 10278.
(2) Photographie Alinari, num. 8209.

lastres sont décorés de diverses scènes de la vie du Christ, traitées d'une manière assez confuse. Toutes ces œuvres sont de valeur secondaire.

Les Fonts baptismaux de Cerreto Guidi, datés de 1511, prouvent qu'à cette époque, l'atelier de Giovanni empruntait un peu partout le motif des compositions. Ces *Fonts baptismaux* sont décorés de six bas-reliefs représentant: l'Apparition de l'Ange à Zacharie, la Naissance de S. Jean, le Grand Prêtre écrivant le nom de Jean, S. Jean enfant, le Baptême du Christ, la Décapitation de S. Jean. L'imitation de Ghirlandajo se reconnaît dans quelques figures, par exemple dans celle de Zacharie, mais c'est l'imitation de Verrocchio surtout qui est prépondérante, par exemple, dans la Décapitation et dans le Baptême. Ces Fonts baptismaux sont, avec l'Autel de S. Médard, une des œuvres les plus surchargées de Giovanni.



Madone de l'église Santa Croce à Florence

Madones. – Dans la représentation des Madones nous allons rencontrer des œuvres très belles, de même qualité que les *Nativités* de Barga, de la Verna et de Città di Castello et que les *Assomptions* de Pise et de Barga.

La plus belle est la *Madone entourée de Saints* d'Arezzo. C'est une œuvre très importante: quatre Saints entourent la Vierge; au-dessus d'elle est la colombe du S. Esprit et Dieu le Père avec son cortège d'Anges; sur la prédelle trois bas-reliefs représentent la Communion de la Madeleine, la Nativité, et le martyre de S.te Apollonie. (1)

Grâce aux recherches de M. Anselmi, nous connaissons la date de l'*Autel de S. Médard* in Arcevia (1513) qui représente une Madone ayant à ses côtés S. Jean Baptiste et S. Jérôme. En raison de la beauté de cette Vierge et de ces deux figures de Saints, M. An-

(1) Le bras de l'enfant Jésus a été cassé et a subi une maladroite restauration.



S.te Lucie, de Santa Maria à Ripa

selmi persiste, malgré la publication des documents qu'il fait connaître, à penser que ces trois statues sont de la main d'Andrea. Ces trois statues sont très belles en effet, mais ce n'est pas une raison pour ne pas les attribuer à Giovanni. A mon sens, ces œuvres ne rappellent pas la manière d'Andrea et, en l'absence même de documents, c'est à Giovanni que nous les aurions attribuées. L'Autel de S. Médard doit être considéré comme une des œuvres les plus caractéristiques du style de ce maître.

La *Madone* de l'église Santa Croce, à Florence, représente l'art de Giovanni à une période plus avancée. Les deux grandes figures de *Marie-Madeleine* et de *S. Jean évangéliste,* qui sont placées aux côtés de la Vierge, dans une forme nouvelle et tout à fait heureuse, font songer aux nobles figures de Luca Signorelli.(1)

De même valeur est l'important Tabernacle de la Via Nazionale représentant la *Vierge entourée de Saints.* C'est une des œuvres les plus somptueuses de Giovanni. Quoiqu'elle ne soit pas signée et qu'elle ne porte qu'une indication de date (1522), elle doit être tenue pour une œuvre certaine de ce maître.(2)



Tabernacle de San Stefano in Pane

Nous ne connaissons aucune autre Madone de l'atelier de Giovanni qui puisse être comparée à celles dont nous venons de parler. S'il fallait énumérer les Madones de qualité secondaire qui ont été produites par les élèves de Giovanni, la liste serait interminable; nous nous contenterons de citer la Vierge de la Collégiale d'Empoli,(3) la Madone de l'église de San Giovanni in Sugana de San Casciano,(4) la Vierge de l'église de l'Annunziata à Arezzo,(5) la Vierge du Séminaire de Fiesole,(6) la Vierge du Palais de la Préfecture de Montepulciano(7) et une Vierge à peu près semblable du Bargello.(8)

(1) Colorations: la Vierge en robe porphyre et en manteau bleu à revers verts; S. Jean en robe bleue avec un manteau porphyre à revers verts; la Madeleine en robe porphyre avec un manteau vert à revers jaunes. Toutes les chairs sont sans émail.
(2) Photographie Alinari, num. 3193.
(3) Photographie Alinari, num. 10119.
(4) Photographie Alinari, num. 10089.
(5) Photographie Alinari, num. 9713.
(6) Photographie Alinari, num. 3292.
(7) Photographie Alinari, num. 9182.
(8) Photographie Alinari, num. 2771.

Parmi les Madones de petites dimensions, représentées seules, sans cortège de Saints, je citerai deux Madones du Château de Vincigliata et la Madone de Monte Oliveto Maggiore.(1)



S.te Apollonie
(Chartreuse de Florence)



S. Ansano
(Chartreuse de Florence)

Nous avons montré à différentes reprises comment Giovanni della Robbia avait demandé les modèles de ses compositions aux artistes contemporains. Il s'est inspiré tour à tour de Desiderio, d'Antonio Rossellino et de Verrocchio. Dans la Nativité de Bibbiena nous l'avons vu copier Raphaël; cette imitation de Raphaël est encore plus sensible dans une Madone du Palais Vieri-Canigiani (autrefois Palais Bardi) qui est la reproduction littérale de la Belle Jardinière du Musée du Louvre.(2)

Saints. – Dans l'église de Bolsène, où nous avons admiré un riche Tabernacle de Giovanni, est une exquise figure de *S.te Christine* qui, si elle est de Giovanni, comme nous le pensons, est un des plus grands titres de gloire de ce maître. Cette ravissante statue de jeune fille est digne de figurer à côté de la S.te Cécile de Maderni.(3)



Buste d'enfant. (Musée National)

La *S.te Lucie,* de Santa Maria à Ripa, est justement célèbre. C'est une figure très noble, dans un beau sentiment religieux, qui, par son type un peu gros, son caractère robuste, rappelle bien les traits que nous avons remarqués dans la plupart des œuvres de Giovanni.

Le *Tabernacle* de San Stefano in Pane qui comprend deux grandes figures de Saints est un des plus beaux Giovanni que l'on puisse voir dans les environs de Florence. C'est une des œuvres les plus intéressantes au point de vue de l'union des parties émaillées et des parties peintes. La peinture est employée pour le rouge

(1) Photographie Alinari, num. 9152.
(2) Voir la gravure à la fin de la Table des matières.
(3) Voir la gravure en tête du chapitre.

et le roux des robes et des manteaux des deux saints. Les jaunes, les verts et les bleus sont en émail. Les Della Robbia n'ont jamais su faire les émaux rouges, et lorsque Giovanni voulut employer cette couleur il fut obligé d'avoir recours à la peinture.



La Charité. (*Hôpital del Ceppo, à Pistoie*)

Nous pourrions citer un assez grand nombre de belles statues de Saints, produites par l'atelier de Giovanni. Nous signalerons seulement le S. Laurent de Brancoli,(1) et le S. Pierre Martyr d'Arezzo,(2) qui sont de belles œuvres, et nous rappellerons que les Bustes de Saints du cloître de la Chartreuse de Florence sont une œuvre certaine de Giovanni, faite en 1522. Ces Bustes sont particulièrement intéressants, parce que, plus que dans aucune œuvre des Della Robbia, on y trouve la marque de l'influence de l'art antique: la figure de *S.te Marie Madeleine* est une véritable copie d'une tête grecque.(3)

Un Buste d'enfant du Musée du Bargello, qui rappelle le charmant S. Jean Baptiste d'Antonio Rossellino, doit être considéré comme une excellente œuvre de Giovanni.

Il ne nous reste plus, pour terminer cette rapide revue des œuvres de Giovanni, qu'à parler de la décoration de l'Hôpital del Ceppo à Pistoie. Il est vrai que nous ne pouvons pas lui attribuer cette œuvre avec certitude, car nous n'y sommes autorisés par aucun document, mais je pense, avec MM. Cavallucci et Molinier, que cette attribution est aussi vraisemblable que possible. Sans entrer dans les détails de cette discussion, je me contenterai de signaler les analogies que présentent les sculptures de l'Hôpital del Ceppo avec d'autres œuvres de Giovanni, par exemple: l'*Assomption* avec l'Assomption de Pise; le *Couronnement de la Vierge* avec le Tympan



Le Couronnement de la Vierge. (*Hôpital del Ceppo, à Pistoie*)

(1) Photographie Alinari, num. 8387.
(2) Photographie Alinari, num. 9718.
(3) Voir la gravure, page 17.

de l'église Ognissanti; les figures nues de la *Distribution des vêtements aux pauvres* avec les figures nues du Tabernacle de Bolsène; les arabesques des pilastres avec les arabesques du Tabernacle de Bolsène.

La décoration de l'Hôpital de Pistoie comprend une frise représentant, en sept bas-reliefs, les sept *Œuvres de Miséricorde*. Ces bas-reliefs sont séparés les uns des autres par des figures de *Vertus*, placées debout entre deux pilastres. En outre, sept médaillons représentent les Armoiries des Médicis, de l'Hôpital et de la ville de Pistoie, et plusieurs scènes de la vie de la Vierge, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Assomption*.(1) Le *Couronnement de la Vierge* décore le tympan d'une porte de l'Hôpital.



Visite des Malades. (*Hôpital del Ceppo, à Pistoie*)

Les sept *Œuvres de Miséricorde*, qui sont la partie la plus originale de cette décoration, représentent les motifs suivants: Loger les voyageurs; Distribuer des vêtements à ceux qui sont nus; Donner à manger à ceux qui ont faim; Donner à boire à ceux qui ont soif; Visiter les prisonniers; Visiter les malades; Ensevelir les morts. Toute cette œuvre a une grande unité et a été faite à la même époque, de 1520 à 1525, sauf le bas-relief de la *Distribution des boissons*, qui n'a été fait qu'un demi-siècle plus tard, en 1585, par un artiste dont le nom nous a été conservé, Filippo Paladini. Comme ce bas-relief est assez beau, surtout en raison d'une figure de femme, imitée de Raphaël, on le choisit de préférence lorsqu'on veut graver un des motifs de l'Hôpital del Ceppo, mais on choisit ainsi, pour faire connaître le style de Giovanni, précisément la seule œuvre qui ne soit pas de lui.(2) Cette œuvre de l'Hôpital del Ceppo, quoique bien différente de toutes les œuvres des Della Robbia que nous avons étudiées jusqu'à présent, n'est cependant pas en contradiction avec les principes généraux qui les ont inspirées. Nous retrouvons cette fidélité à la nature, qui, quoique dégénérant ici en une étude peu châtiée des formes, en un naturalisme un peu vulgaire, doit néanmoins être considérée comme l'héritage de l'art des Della Robbia. On admirera, dans ces bas-reliefs, la composition claire et bien ordonnée, la beauté des



Distribution des vêtements. (*Hôpital del Ceppo, à Pistoie*)

(1) Voir la gravure en tête de la Table des matières.
(2) Voir la gravure en tête de la Table des gravures.

figures des Pères hospitaliers, qui sont de véritables portraits; on remarquera surtout, dans le bas-relief de la *Distribution des vêtements,* les figures nues, seule partie de cette œuvre qui indique que Giovanni appartient à l'âge de la Renaissance.

Qu'est-ce que l'art des Della Robbia serait devenu dans cet âge nouveau? Nous ne pouvons le savoir, car la décoration de l'Hôpital del Ceppo est la dernière œuvre importante de cette école. Giovanni meurt peu de temps après l'achèvement de ce travail et, après sa mort, si son atelier continue à produire encore de très nombreuses terres émaillées, aucun artiste de valeur ne se révèle, et l'on peut vraiment dire que le grand art des Della Robbia disparaît avec lui.



Armoiries du Palais Poppi

DEUXIÈME PARTIE

MICHEL-ANGE ET JACOPO SANSOVINO



Madone, du Bargello

MICHEL-ANGE

1475-1564

COMMENT parler de Michel-Ange? Comment trouver les mots justes pour dire également l'extraordinaire beauté de son art et les excès qui entachent même ses plus belles œuvres? Comment faire en même temps la part des accents sublimes qui entraînent notre cœur et des extravagances qui révoltent notre raison?

Jamais art ne fut plus complexe, ni formé d'éléments plus disparates. A chaque instant l'excellent et le détestable se coudoient et, selon le côté que l'on envisage, on est tour à tour porté au blâme ou à l'enthousiasme le plus excessif.

Ce n'est pas là un fait unique dans l'art. Corneille, Victor-Hugo ont, comme lui, uni le mauvais goût aux beautés les plus sublimes. C'est le lot des âmes ardentes, des tempéraments violents, débordants d'activité et dont le rêve est de révolutionner le monde. C'est aussi le propre des époques très avancées, où trop de science conduit à l'exagération et à l'oubli de la nature. Pour Michel-Ange, l'époque à laquelle il a vécu et le caractère de son génie conspiraient l'un et l'autre à l'éloigner de la pureté du style et à le porter aux excès. Il n'y a rien dans son œuvre qui puisse justifier la comparaison que l'on fait de lui avec Phidias. S'il peut être rapproché de quelques artistes grecs, c'est des sculpteurs de la décadence, des maîtres de l'école de Pergame et de Rhodes qui ont sculpté le *Torse* et le *Laocoon*.

Par respect pour un grand génie faut-il dissimuler ses taches, pour ne faire briller que ses rayons? Ce serait, dans l'histoire de l'art, la plus grave faute à commettre. Plus

l'homme est grand, plus il pèse lourdement sur notre esprit, plus il s'impose à notre imagination et plus il importe de discerner, d'une vision plus nette, le côté véritablement génial de son art. Et ici cette recherche est d'autant plus nécessaire que pendant longtemps ce sont les défauts mêmes de Michel-Ange que l'on a pris pour des qualités et que l'on a imités.

Charles Garnier en étudiant les œuvres d'architecture de Michel-Ange a bien nettement marqué la nature de son génie: « Michel-Ange, dit-il, a failli lui aussi; en vain il a fait appel à ses facultés créatrices; il a le plus souvent, en cherchant le grand, trouvé le boursouflé, en cherchant l'original rencontré l'étrange et surtout le mauvais goût. »[1]



Ange de la Châsse de S. Dominique

Mais, comme effrayé de ce qu'il vient de dire, Charles Garnier ajoute qu'il ne juge ainsi Michel-Ange que dans ses œuvres d'architecture et il s'efforce de montrer pour quelles raisons Michel-Ange n'a pas encouru de tels reproches en peinture et en sculpture.

La vérité c'est que Michel-Ange fut comme peintre et comme sculpteur ce qu'il fut comme architecte. Boursouflé! étrange! si de tels mots peuvent venir sous la plume d'un architecte étudiant Michel-Ange comme architecte, combien ne sembleront-ils pas plus justes encore si nous étudions les *Tombeaux des Médicis* et surtout ce *Jugement dernier* qui est bien vraiment l'œuvre la plus étrange et la plus boursouflée qui ait jamais été créée.

Et cependant, malgré tous ses défauts, il reste un des plus grands, sinon le plus grand des artistes modernes.

Tout d'abord il est incomparable au point de vue de la connaissance de son art. Personne n'a dessiné mieux que lui; personne n'a mieux connu le corps humain. Sans doute il abusera de cette science: dans les *Tombes des Médicis* et surtout dans le *Jugement dernier* il représentera des attitudes outrées, antinaturelles, mais il sera toujours d'une science impeccable et il sera impossible de ne pas l'admirer, même dans ses plus violents écarts.

En outre il est un merveilleux ouvrier; nul n'a taillé la pierre avec plus de brio; nul n'a eu une telle passion pour la partie matérielle et technique de son art; et à ce titre il fera toujours le ravissement des hommes du métier.

Mais s'il n'avait eu que cela, ce serait encore bien peu. Bandinelli et Cellini ont admirablement dessiné et ont été, comme lui, de vaillants praticiens. Le vrai titre de

(1) *Michel-Ange* (*Gazette de Beaux-Arts*, 1876).

gloire de Michel-Ange est dans sa pensée, plus encore que dans ses moyens d'exécution. Par la prédominance, dans son œuvre, des recherches expressives il se sépare nettement des hommes de la Renaissance, pour se rattacher à la grande école chrétienne du passé. Michel-Ange est grand pour avoir, dans la *Voûte de la Sixtine* fait revivre les Prophètes et les Sibylles, et mis en eux toute la noblesse de son âme ; il est grand surtout par sa souffrance, pour avoir, dans les *Tombes des Médicis* et la *Descente de croix*, poussé ces cris de douleur que l'homme redoute tant et qu'il veut néanmoins toujours entendre, ces cris qui sont la marque de son humanité.



S. Petronio
de la Châsse de S. Dominique

L'art de Michel-Ange est si complexe qu'il est difficile de le résumer en une brève formule. Pour comprendre ce maître il faut le suivre à travers toutes les étapes de sa vie et étudier les diverses idées qui se sont fait jour progressivement dans ses œuvres.

Sa vie peut se diviser en trois périodes principales. La première, que l'on peut appeler la période florentine, s'étend jusqu'à son départ pour Rome, en 1508. A ce moment, nous pouvons dire que, sauf deux ou trois exceptions, toutes ses œuvres sont inspirées par le plus pur esprit Renaissance, toutes conçues en vue de l'étude de la forme, abstraction faite de toute expression de la pensée. La deuxième période qui comprend la *Voûte de la Sixtine* et la *Tombe de Jules II* est la période romaine, dans laquelle l'idée prédominante est l'idée de grandeur. Enfin une troisième période, que l'on pourrait appeler la période dramatique, est représentée par le *Jugement dernier*, la *Descente de Croix* de Florence et les *Tombes des Médicis*.

Première période

Les plus anciens travaux à date certaine que nous connaissions de Michel-Ange sont ceux qu'il fit à Bologne pour la *Châsse de S. Dominique*: une statue d'Ange porte-flambeau et une statue de San Petronio tenant dans ses mains la ville de Bologne. (1)

Nous nous garderons de dire avec Vasari que les deux figures sculptées par Michel-Ange sont supérieures à celles de Nicolo dell'Arca. Michel-Ange, il est vrai, s'inspire de ce maître, dont il continue l'œuvre, mais il est bien loin de posséder sa grâce et son

(1) En 1494, prévoyant la révolution qui chassa de Florence Pierre de Médicis et craignant qu'en sa qualité d'ami des Médicis il n'eut à souffrir de ces troubles, Michel-Ange avait quitté Florence et s'était installé à Bologne.

exquise poésie. En l'imitant, Michel-Ange montre déjà cet amour des formes puissantes qui sera la caractéristique de toutes ses œuvres. Cette recherche de la force dans une figure d'Ange nous étonne, et nous voyons là cette incohérence et cet illogisme que la Renaissance introduisit dans l'art. Combien plus intéressante, plus vraie, plus digne de louanges, à quelque point de vue qu'on se place, n'est pas la figure d'Ange de Niccolo dell'Arca. (1)



Tête de Faune

Antérieurement à ces statues de Bologne, faites en 1494, possédons-nous quelque œuvre de Michel-Ange? Il est difficile de se prononcer.

Vasari nous dit qu'il avait fait pour Laurent de Médicis, dans les premières années de sa vie, une *Tête de Faune*, et tout le monde considère que cette Tête de Faune est celle que l'on voit aujourd'hui au Bargello. Mais c'est là, je crois, une des plus singulières méprises de la critique. Comment considérer comme le travail inexpérimenté d'un élève cette tête d'un art si consommé et d'une vie si intense? Comment considérer comme étant de la fin du xve siècle et comme appartenant au début de la Renaissance, une œuvre qui a déjà tous les caractères du style pittoresque du xviie siècle, une œuvre qui ne rappelle en rien le style toujours si grave de Michel-Ange et qui a toute la vie ardente, tous les caprices, toute la sensualité du Bernin? Supposer que Michel-Ange a fait cette œuvre avant 1494, alors que nous le voyons à cette époque travailler dans le style timide, froid et inexpressif des statuettes de Bologne, est une véritable impossibilité.



Combat des Centaures

Au surplus si l'on se reporte au texte de Vasari on verra que la description qu'il fait de l'œuvre de Michel-Ange ne correspond en rien à la Tête du Bargello. Vasari tout d'abord parle d'une

(1) Voir la gravure de l'Ange de Niccolo dell'Arca, t. III, page 220, et la gravure générale de la Châsse de S. Dominique, t. III, page 221.

tête de Faune et ici nous avons une tête de Satyre. Il dit ensuite que Michel-Ange avait représenté le Faune, la bouche ouverte, de telle sorte qu'on lui voyait la langue et toutes les dents. Sur l'observation de Laurent de Médicis qu'un vieux faune ne pouvait pas avoir toutes ses dents, Michel-Ange en avait brisé une et avait avec soin creusé la gencive, pour mieux marquer la place de la dent absente. Or, où trouver la moindre trace de tout cela dans la Tête du Bargello, dans cette tête où la langue ne se voit pas, et où seuls deux crocs énormes apparaissent symétriquement placés? Où trouver là toutes ces dents que Michel-Ange aurait reproduites avec tant de minutie et cette gencive creusée si particulièrement remarquée par Vasari? (1)



Le Bacchus

Cette Tête de Faune étant rayée de l'œuvre de Michel-Ange, nous trouvons, comme un de ses plus anciens travaux, le bas-relief des *Centaures*. C'est une œuvre du plus haut intérêt, bien autrement significative que les statues de Bologne pour nous renseigner sur son éducation et sur les idées artistiques de ses premières années. A Bologne il ne faisait que suivre la manière d'un grand maître du xve siècle, tandis qu'ici il crée un nouveau style. Il n'y a plus trace d'art, ni d'esprit chrétien; c'est l'antiquité tout entière qui réapparaît. C'est elle qui dicte le sujet, c'est elle qui conseille l'ordonnance encombrée du bas-relief, c'est elle qui déshabille les figures et qui dit au monde qu'il n'y a d'autre intérêt dans l'art que l'étude de la figure nue et la reproduction de ses formes et de ses mouvements. – Ce bas-relief est très important; non pas qu'il faille le considérer comme un chef-d'œuvre, comme une sculpture digne d'être prise pour modèle, mais parce qu'il nous dit, dès la première heure, ce que la Renaissance a voulu, ce qu'elle conseillait aux artistes et ce que désormais on allait faire toutes les fois qu'on se confierait à elle.

Il nous montre en outre toute l'habileté de Michel-Ange dès sa jeunesse: connaissance de l'anatomie, souplesse des corps, recherche du mouvement et des raccourcis; c'est déjà, dès le premier jour, toute son esthétique fixée, du moins toute son esthétique, tant que la parole chrétienne ne se sera pas fait entendre dans son cœur.

A tous ces points de vue interrogeons cette œuvre, mais gardons-nous de considérer comme acte de génie cet entassement, ces contorsions, ces tours de force qui entremêlent les bras, les jambes, les têtes et les corps, créant à plaisir la confusion, sans donner à notre esprit d'autre satisfaction que celle d'admirer un muscle bien placé, un membre se modelant ou se profilant avec justesse et précision.

---

(1) M. Bode, dans le *Cicerone*, a déjà émis des doutes sur l'attribution de cette *Tête de Faune* à Michel-Ange.

A la même époque appartient le *Bacchus* du Bargello, statue qui nous donne sur la nature d'esprit de Michel-Ange les mêmes renseignements que le bas-relief des Centaures. C'est l'antiquité tout entière qui revit en lui et qui dirige sa main et sa pensée.

Désormais, pour les maîtres de la Renaissance, il n'y aura plus d'autre idéal que les types de l'ancienne Rome et pour comprendre leur art il ne sera plus nécessaire de se demander ce qu'ils pensaient, il suffira de savoir quels modèles antiques ils avaient sous les yeux.

De l'art antique les maîtres de la Renaissance ne connurent d'abord qu'une période et la moins belle. Sauf quelques très rares exceptions, toutes les statues connues dans les dernières années du xv[e] siècle appartenaient, non pas à l'art grec de la belle époque, ni même à l'art grec du III[e] siècle, encore très grand quoique déjà en décadence, mais à l'art greco-romain des premiers siècles de notre ère. Ce qui manquait le plus à ces statues c'était la noble simplicité de l'école de Phidias. Dans toute cette école romaine prédomine le sentiment qui apparaît le dernier dans les écoles d'art, le sentiment décoratif. La statue n'est plus qu'un ornement fait pour embellir un édifice ou une place publique, et dans la conception de son œuvre, l'artiste ne cherche plus que les effets résultant de l'opposition des formes et du balancement des lignes. A la vraie noblesse du v[e] siècle grec succèdent les attitudes théâtrales, cette grandeur factice dont l'*Apollon du Belvédère* est le plus complet spécimen.

Banales par leur conception, les statues romaines étaient encore plus répréhensibles en raison de leur exécution. Depuis longtemps le sentiment de la sincérité et de la précision était perdu. Les romains, peu artistes, se satisfaisaient à bon compte et, n'ayant pas la finesse de l'œil des grecs, ils ne recherchaient pas cette exécution serrée, ce modelé rigoureux sans lesquels il est impossible de donner à une œuvre d'art les caractères de la vie.

Or précisément, c'est cette mollesse de la statuaire romaine, c'est ce modelé arrondi, ces traits effacés, que la Renaissance prit pour idéal. Dans cette maladresse elle vit une heureuse généralisation de la forme, et, de là, ces œuvres dont le *Bacchus* de Michel-Ange, avec ses formes lourdes et empâtées, peut passer pour le type le plus caractérisé.

Tant que nous avons eu pour la statuaire romaine l'admiration d'un Winckelmann, tant que l'Apollon du Belvédère a été pour nous le critérium de la beauté, et tant que nous avons pensé que l'art ne pouvait avoir de but plus élevé que l'imitation de cette statuaire romaine, on comprend que l'on ait eu une si vive admiration pour le *Bacchus* de Michel-Ange. Mais aujourd'hui toutes les raisons que les Mécènes du XVI[e] siècle avaient pour admirer ce *Bacchus* deviennent des raisons pour le condamner, et il ne nous est plus permis de tenir pour un chef-d'œuvre une statue qui a le tort de n'être qu'une imitation et, par surcroit de malheur, de n'être que l'imitation d'un art de décadence.

Pour comprendre le succès de cette statue il faut songer qu'elle était le premier effort fait pour transformer l'art, qu'elle différait profondément des œuvres florentines

antérieures, qu'elle marquait chez Michel-Ange une étonnante faculté d'assimilation et déjà de belles qualités de sculpteur.

Michel-Ange après son retour de Bologne ne resta pas longtemps à Florence. Dès 1496, il alla chercher fortune à Rome, où il fit la connaissance du Cardinal Groslaye de Villiers qui, en 1498, lui commanda la *Pietà,* placée aujourd'hui dans une des chapelles de l'église S. Pierre.



Pietà, de l'église S. Pierre, à Rome

C'est une œuvre de transition et de conciliation. Michel-Ange ne pouvait traiter une *Pieta,* ce grand motif chrétien, avec les seules formules de la Renaissance, il ne pouvait se contenter des principes qui lui avaient fait créer le *Bacchus* et les *Centaurés.* Il avait du reste à concevoir une grande figure drapée, ce qu'il n'avait pas encore fait jusqu'alors, et, pour cette figure, c'est à l'art de l'ancienne école florentine qu'il demanda des conseils. C'est à l'art de Pollaiuolo et surtout à celui de Verrocchio que se rattachent les draperies de la Vierge, dont les plis sont trop multipliés et cachent complètement les formes du corps; le tout selon l'esthétique que nous avons déjà signalée dans l'*Incrédulité de S. Thomas,* de Verrocchio.

De même Michel-Ange, dont l'âme ne s'est pas encore ouverte à l'expression des grandes douleurs, s'inspire de la grâce des florentins ses prédécesseurs, et, comme un Benedetto da Majano ou un Andrea della Robbia, il cherche avant tout à mettre sur le visage de la Vierge l'expression d'une angélique douceur. Mais sur ce point Michel-Ange ne peut égaler ses modèles et, en comparaison des merveilles créées par les grands maîtres du XV[e] siècle, son œuvre paraît froide et sans expression.

Plus intéressant et plus novateur dans la figure du Christ, Michel-Ange nous montre combien il fut familiarisé de bonne heure avec l'étude du corps humain. Par son dessin précis et par la souplesse du modelé cette figure surpasse tous les nus fait précédemment par l'école florentine. Et à ce moment, comme Michel-Ange ne cherche pas à repro-

duire l'ossature puissante et la rude musculature du *Torse* et du *Laocoon*, mais qu'il consulte attentivement et sincèrement la nature, nous voyons dans son Christ des chairs souples, un épiderme fin, un mouvement naturel, tout un ensemble de qualités que nous ne reverrons que très rarement dans ses autres œuvres.

Remarquons aussi avec quel art, Michel-Ange sait envelopper ses figures dans une ligne générale et les ramasser en un seul bloc. Cette simplification des silhouettes est une forme qu'il a déjà trouvée ici et pour laquelle il ne cessera de se passionner.



Le David

En 1501 Michel-Ange reçoit du Cardinal Piccolomini la commande de quinze statues pour le somptueux Autel que le Cardinal faisait édifier, dans la cathédrale de Sienne, près de la Porte de la Sacristie. Mais je pense que Michel-Ange n'a pas exécuté cette commande et que les statues que nous voyons aujourd'hui à cet autel ne sont pas de sa main. Ces statues en effet n'ont aucun rapport avec son style; elles ont une simplicité, une dignité d'allure, un caractère religieux qui ne peuvent appartenir qu'à un pur quatrocentiste. Seule la statue placée, à gauche, au sommet de l'autel, présente quelques traits du style de Michel-Ange, dans la forme ample des draperies, dans la position inclinée des épaules, dans les bras dont l'un retombe lourdement tandis que l'autre se replie, dans la tête à la longue barbe et à la bouche dédaigneuse. Dans le *Cicerone* M. Bode pense que Michel-Ange a fait cinq des statues de cet Autel: S. Pierre, S. Pie, S. Grégoire, S. Jacques et S. François; mais il se hâte d'ajouter que « de tous les travaux du maître ce sont ceux qui portent la marque la moins caractéristique de sa manière. »

La même année, 1501, Michel-Ange recevait la commande du *David*, où nous trouvons exprimé pour la première fois ce sentiment de fierté, de noblesse, cette allure de commandement qui seront dans la suite les recherches préférées du maître. L'œuvre, dès le premier jour, fut très célèbre, soit en raison de ses dimensions colossales, soit en raison de cette représentation du nu qui était encore une grande nouveauté.

Dans cette œuvre savante et habilement composée, Michel-Ange, par la pose générale de la statue, par l'étude des membres, se rattache étroitement à l'art antique, mais il sait aussi conserver quelque chose de la pensée de ses prédécesseurs et c'est au S. Georges de Donatello qu'il emprunte la tête si héroïque et si fière de son héros. Mais

quel que soit l'intérêt de cette statue il ne faut la considérer que comme une œuvre de jeunesse et bien se garder de lui donner les éloges que nous devons réserver à des œuvres telles que le *Moïse*, la *Victoire* ou la *Descente de Croix*. (1)



Esquisse pour le David

Le Musée Buonarroti possède deux figurines de cire qui sont considérées comme des esquisses faites pour le David. On remarquera, dans l'une d'elles, un air de souffrance et de mélancolie qui n'existe pas dans les autres œuvres de cet âge et qui est le premier signe de cette tristesse que nous verrons grandir dans les *Esclaves* du Louvre et éclater dans les *Tombes des Médicis*.

Michel-Ange fit à ce moment un certain nombre d'œuvres dans le style antique. Vasari nous parle d'un *Hercule*, d'un *Cupidon*, d'un *David* de bronze, mais de toutes ces statues citées par les biographes du maître il n'en subsiste aucune.



Esquisse pour le David

Deux statues toutefois sont attribuées à Michel-Ange par quelques écrivains, et classées à cette époque; c'est le *Cupidon* du Musée de Londres et le *S. Jean* du Musée de Berlin. Dans le *Cupidon* de Londres il y a bien, soit dans le profil du visage, soit dans l'ordonnance des cheveux, quelques traits de Michel-Ange, mais il me semble y voir un Michel-Ange qui aurait été retouché par un Canova ou un Thorwaldsen. M. Guillaume, il est vrai, ne semble pas douter de la justesse de cette attribution. « L'œuvre, dit-il, est selon toute vraisemblance de la main de Buonarroti. Les formes sont celles qu'il affectionnera toujours; et c'est justement cette accentuation de formes si caractéristiques qui nous conseillerait d'attribuer à ce *Cupidon* une date un peu postérieure. Le type de la tête, la manière de déterminer les divisions du corps, la forme des hanches, tout cela se réfère au talent de Michel-Ange tel qu'il nous apparaîtra lorsqu'il aura acquis plus d'indépendance. » (2)

Le *S. Jean Baptiste* de Berlin, est une œuvre qui date des dernières années du xve siècle; mais est il de Michel-Ange? Faut-il supposer que Michel-Ange a pu être, même

(1) Il est toujours très intéressant de connaître les opinions des artistes eux-mêmes sur les œuvres de leurs confrères. Bandinelli, au dire de Cellini, estimait « que le *David* de Michel-Ange n'etait beau que de face » ; et Bandinelli avait raison. Il suffit de constater la fâcheuse impression que la copie de ce David produit sur la place Michel-Ange, où on peut la voir de tous les côtés.

(2) *Michel-Ange* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1876, page 60).

un seul jour, aussi gracieux? faut-il supposer que lui, toujours si viril, si épris de puissance, il ait pu s'intéresser à un tel mignardisme? Gaetano Milanesi ne le croyait pas et trouvait cette statue maniérée trop différente de celles de Michel-Ange, même dans ses premières années, pour qu'on pût accepter une telle attribution.

S. Jean Baptiste, du Musée de Berlin

Pour faire connaître non seulement les sculptures certaines de Michel-Ange, mais aussi celles qui lui sont hypothétiquement attribuées, je publie la gravure d'un petit bas-relief du Bargello, le *Martyre de S. André,* bas-relief resté à l'état d'ébauche, mais où l'on voit transparaître le style du maître dans quelques figures, notamment dans celles du groupe de droite.



Martyre de S. André

Dans la période qui précède le Tombeau de Jules II, il faut encore classer quelques autres œuvres dont la date n'est pas absolument déterminée.

C'est la *Madone de Bruges* qui est certainement postérieure à la *Pietà* de Rome et dans laquelle nous voyons Michel-Ange créer un style nouveau dans l'art de la draperie. Cet art sobre, avec ces plis rares, qui enveloppent le corps comme dans une gaine collante, fait un vif contraste avec la multiplicité des plis de la Vierge de la *Pietà* de S. Pierre. Dans cette Madone apparaît plus que dans les œuvres précédentes ce sentiment de mélancolie, ce mélange de fierté et de tristesse qui sera un des traits les plus caractéristiques de son style. Si nous ne savions pas que la *Pietà* de S. Pierre est de Michel-Ange, nous pourrions hésiter sur le nom de son auteur, et comme le public du XVIe siècle l'attribuer à Cristoforo Romano, mais pour la Vierge de Bruges, le nom seul de Michel-Ange peut être prononcé.



Madone, de Bruges

A cette même période appartiennent trois Madones en bas-relief. La *Madone de la Casa Buonarroti,* une de ses premières œuvres, se rattache au style héroïque des grands maîtres de la première moitié du XVe siècle et

évoque le souvenir d'un Jacopo della Quercia ou d'un Donatello. La *Madone de Londres*, où Michel-Ange représente les jeux de l'enfant Jésus avec le petit S. Jean, est dans le style gracieux de ses prédécesseurs immédiats et rappelle le sentiment de Rossellino ou de Benedetto da Majano, mais avec une grandeur de style, notamment dans la tête de la Madone, que ces maîtres ne connurent pas. La *Madone du Bargello*, postérieure aux deux précédentes de plusieurs années, nous montre l'art de Michel-Ange constitué dans toute son originalité, affranchi de toute influence étrangère. C'est lui seul qui a su concevoir ce style de vêtements où la simplification est encore plus voulue que dans la Madone de Bruges, c'est lui qui a attristé le visage du petit enfant Jésus, c'est lui surtout qui dans le visage de la Vierge a su mettre cette grandeur, cette allure farouche et ces accents sublimes qui sont le propre de son génie. (1)



Madone, du Musée Buonarroti

Deuxième période



Madone, de Londres

Si Michel-Ange n'avait pas modifié l'orientation de sa vie, s'il s'était contenté de développer l'idée qui lui avait fait créer le *Bacchus* et le *David*, il fut resté semblable à tous ces artistes qui ne quittèrent pas la Toscane, il eut joué dans l'art le rôle d'un Bandinelli ou d'un Cellini. Livré à lui-même le milieu florentin ne pouvait pas alors produire autre chose. Le style de la Renaissance qu'il venait de créer, ce style dans tout le prestige de sa nouveauté, s'imposait tyranniquement aux exprits, ne réservait aucune place à ce qui n'était pas lui, rejetait dans l'ombre toutes les recherches de l'ancienne école, tout ce qui était empreint de la pensée chrétienne. Si Michel-Ange n'avait pas quitté Florence, le vrai Michel-Ange, le Michel-Ange de la *Sixtine* et de la *Tombe de Jules II*, n'eût jamais existé, de même que

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

si Raphaël était resté à Urbino et Bramante à Milan nous n'aurions jamais eu ni les *Chambres* ni *S. Pierre*. On ne saurait trop le dire: le style qui fait la grandeur de Michel-Ange comme celle de Bramante et de Raphaël est dû à une influence de l'esprit chrétien bien plus qu'à une influence des arts de l'antiquité.



Esclave endormi, du Louvre

La première œuvre dont Michel-Ange reçut la commande à Rome fut le *Tombeau de Jules II* et Michel-Ange conseillé et entraîné par le Pape conçut une des œuvres les plus gigantesques qui aient jamais germé dans le cerveau d'un sculpteur. Mais l'œuvre était à peine commencée que Jules II sollicitait de Michel-Ange un autre travail, et lui confiait la décoration de la *Voûte de la Sixtine*. C'était un arrêt dans sa carrière de sculpteur; au moment où il se sentait dans toute la force de la jeunesse, au moment où il était sur le point de pouvoir faire vivre dans le marbre tous les rêves de sa pensée, il fut obligé de modifier sa vision, et lui sculpteur, de se transformer en peintre.

De 1505 à 1512, date probable des premiers travaux pour le Tombeau de Jules II, Michel-Ange ne sculpte aucune œuvre importante et lorsque plus tard il reprendra le ciseau, sa pensée toujours en ébulition aura eu le temps d'évoluer et de modifier ses conceptions artistiques. De telle sorte qu'il n'y a pas dans son œuvre une statue conçue dans le style de la Sixtine. Et par conséquent, si pour étudier Michel-Ange on s'en tenait à l'étude de ses sculptures, on ne pourrait pas suivre dans toutes ses phases l'évolution de son génie; bien plus on ne comprendrait même pas les transformations de son œuvre sculptée. Entre les sculptures inexpressives de sa jeunesse et l'art si profondément dramatique des *Tombes des Médicis*, il n'y a pas de transition; la lacune est trop forte, et on ne peut la combler qu'en interrogeant la Sixtine.

Remarquons d'autre part que le fait d'avoir pris des pinceaux, d'avoir eu recours à des lignes et à des couleurs pour représenter les êtres qu'il avait jusqu'alors incarnés dans le marbre, n'a pas suffi pour modifier de fond en comble l'art de Michel-Ange. Il pourra changer sa manière de penser; il oubliera l'antiquité pour consulter le Dante et la Bible; mais il continuera à agir en sculpteur, et ce seront de véritables statues qui peupleront la Voûte de la Sixtine. Il n'est pas une de ses figures qui ne semble avoir été conçue pour être sculptée, avec toutes les lois de groupement et de simplicité qui s'imposent à l'art du sculpteur plus puissamment encore qu'à l'art du peintre.

Et comme le pinceau a une toute autre rapidité que le ciseau du sculpteur, qu'il est plus facile de graver une silhouette sur un mur que de dégrossir un bloc de marbre, c'est tout un peuple de statues qu'il pourra dessiner dans le temps qu'il eût mis à en sculpter une seule. Jamais sculpteur n'eut une occasion pareille de donner l'essor à tant d'idées, de satisfaire si pleinement ses fantaisies imaginatives.

Ce n'est donc pas une digression, même en n'étudiant que les sculptures de Michel-Ange de parler de la Sixtine.



Esclave enchaîné, du Louvre

Dans la Sixtine, à l'encontre du style de la pure doctrine Renaissance, tel par exemple que Michel-Ange l'avait suivi dans le *Combat des Centaures* ou dans le *Bacchus,* la forme n'est plus le but, elle n'est qu'un moyen et n'a d'autre raison que d'être expressive et l'idée exprimée sera une idée chrétienne. C'est l'art mis tout entier au service de la religion. Mais cela ne suffit pas encore pour caractériser le style de la Sixtine.

Dans l'étude de l'art chrétien il faut distinguer à chaque pas l'idée particulière à laquelle l'artiste s'est attaché. Ce sera tantôt l'idée de sacrifice, de renoncement, de douleur, idée exprimée d'une façon si poignante par Donatello, tantôt la pureté virginale d'un fra Angelico, l'amour maternel d'un Luca della Robbia, la pensée philosophique d'un Giotto, etc. Dans la *Sixtine* l'idée exprimée sera l'idée de puissance; cette idée qui hantait si tyranniquement le cerveau de Jules II. Pour lui le Pape n'est pas seulement un chef religieux, c'est un chef politique, un général commandant des armées. Il rêve de diriger les destinées de l'Italie, et nulle idée ne lui tient plus au cœur que l'idée du pouvoir et de la domination.

Dans l'œuvre de Michel-Ange l'idée de puissance ne s'affirme pas avec la même sérénité qu'aux époques où elle est traditionnelle et incontestée, avec ce calme olympien que les Grecs donnent à un Jupiter, ou les artistes du Moyen-âge à un Empereur du Saint-Empire. Au XVI[e] siècle, dans l'âme d'un Jules II et d'un Michel-Ange, c'est la puissance en lutte, l'effort énergique, la conquête plus que la possession.

Cet état d'esprit se manifeste surtout dans les premières scènes de la Genèse, où Michel-Ange a conçu le Créateur sous une forme si singulière. Pour Michel-Ange, la création du monde n'est pas l'acte libre et facile d'un génie tout puissant, mais une œuvre pénible ne s'accomplissant qu'au prix d'un violent effort; telles les luttes d'un Jules II combattant pour chasser l'étranger de l'Italie.

Ce sentiment de puissance laborieuse et inquiète qui convenait mal à la représentation d'un Dieu créateur, trouva une application plus naturelle dans ces grandioses figures de *Prophètes* et de *Sibylles* qui sont la partie vraiment sublime de son œuvre. Là est son impérissable titre de gloire. Jamais nous ne verrons figure plus douloureusement plongée dans ses réflexions que le *Jérémie,* jamais une audace de pensée plus vive que dans l'*Isaïe* ou le *Daniel,* jamais figure plus hautaine et plus mystérieuse que les *Sibylles de Delphes* et de *Lybie.*



Statue de la Grotte Buontalenti

Si la pensée chrétienne est l'élément primordial de la Sixtine il faut dire toutefois que dans cette œuvre, à côté du sentiment chrétien, il y a une réelle influence de l'art antique; Michel-Ange, tout en s'absorbant si profondément dans la représentation des scènes bibliques, ne pouvait et ne voulait pas renoncer à toute cette antiquité qui jusqu'alors avait été la passion dominante de sa vie. S'il n'a pas songé à l'interroger pour ces incomparables figures de *Prophètes* et de *Sibylles* que son cerveau enfantait de toutes pièces, il eut recours ailleurs à mille inventions pour faire étalage de sa science et donner libre carrière à son amour de la forme nue. C'est ainsi que dans l'histoire de l'ancien Testament il insiste presque exclusivement sur les premières scènes de la Genèse; ce sera la *Création de l'homme,* la *Création de la femme,* la *Faute,* le *Déluge,* l'*Ivresse de Noé,* où pour la beauté des nus, il s'élève à une hauteur que personne n'a surpassée.

Statue de la Grotte Buontalenti

Si les premières scènes de la Genèse permettaient à Michel-Ange de dessiner des figures nues, elles ne suffisaient pas cependant à le satisfaire, et pour pouvoir donner naissance à cet essaim de formes qui s'agitaient dans son cerveau, il eut l'idée d'entourer ses compositions bibliques d'un cadre architectural qu'il remplit de statues et sur lequel il fit courir tout un monde de jeunes héros. Sans pouvoir être comparées à l'*Adam* ou à l'*Eve,* ces figures sont néanmoins d'une très grande beauté. Mais déjà on remarque en elles les germes corrupteurs qui vont se développer dans les œuvres suivantes ces recherches inquiètes qui poussent Michel-Ange à mettre son idéal dans les formes violentes et les attitudes tourmentées. Toutefois ce n'est encore ici qu'une tendance, et, comparées aux figures des Tombes des Médicis, la plupart des figures de la Sixtine sont des modèles de simplicité.

Cette étude étant spécialement consacrée aux sculptures de Michel-Ange, je ne puis insister plus longtemps sur cette œuvre gigantesque de la Sixtine et je dois me contenter d'en avoir marqué les caractères. C'est, dans une union que nous ne retrouverons plus jamais, un rare accord de la pensée chrétienne et de la forme antique. Si le grand mérite

de la Sixtine vient de l'expression de la grandeur chrétienne, il faut reconnaître que la connaissance de l'antique, loin de gêner Michel-Ange dans l'expression de ce sentiment, l'aida à revêtir sa pensée d'une admirable forme matérielle, et nous devons regretter qu'il n'ait conçu aucune œuvre sculptée dans un aussi beau style.



Statue de la Grotte Buontalenti

Nous connaissons assez exactement la date des Tombeaux des Médicis qui ont été sculptés de 1521 à 1534, mais pour le *Tombeau de Jules II* les documents laissent place à une grande incertitude. Pour dater les diverses statues de ce Tombeau qui, commencé en 1505, ne fut terminé qu'en 1545, il faut se rendre compte de l'évolution du génie de Michel-Ange. En avançant en âge Michel-Ange n'a pas cessé de modifier sa manière, mais il la modifia, en lui faisant suivre jusqu'au bout une évolution logique. Il continue à s'intéresser en même temps à l'étude des formes et à l'expression des idées, et ces deux tendances, dont l'une est inspirée par l'esprit de la Renaissance et l'autre par l'esprit chrétien, vont se retrouver dans toutes ses œuvres.

Pour comprendre ce qu'elles deviendront il suffit de nous transporter à quelques années de la *Sixtine*, et de considérer le *Jugement dernier* peint en 1534. Tout ce que nous avons admiré dans la *Sixtine* se retrouve encore ici, mais tout est devenu plus violent, plus exagéré, et la même outrance se manifeste également dans la forme et dans la pensée. En comparant la *Sixtine* de 1512 au *Jugement dernier* de 1534 nous concevrons très nettement le principe sur lequel nous nous appuierons pour classer les œuvres comprises entre ces deux dates. Elles seront d'autant plus rapprochées de 1512 qu'elles seront de style plus simple, de pensée plus calme et de formes moins tourmentées.



Statue de la Grotte Buontalenti

Nous conformant à cette donnée nous considérerons comme la plus ancienne des statues du Tombeau de Jules II, l'*Esclave endormi* du Louvre, celle de toutes les œuvres de Michel-Ange qui porte le plus en elle le style de la Sixtine et qui doit être de fort peu postérieure à 1512; statue unique dans l'œuvre de Michel-Ange par la douceur de l'expression et la délicatesse des formes, qui est supérieure par la science aux œuvres de sa jeunesse et qui n'a pas encore les excès de l'âge mûr. Par l'extraordinaire puissance de certaines qualités, le *Moïse*, le *Jour*, la *Victoire* seront des œuvres plus géniales, mais dans aucune de ces statues nous ne retrouverons les qualités de mesure dont Michel-Ange fit preuve à ce moment de sa vie.

Dans la seconde statue du Louvre, l'*Esclave enchaîné* apparaît déjà une nouvelle tendance, le premier type de ce style adopté par Michel-Ange lorsque, poussé par sa science exceptionnelle de l'anatomie, il va se plaire à plier les corps dans les attitudes les plus tourmentées, pétrissant la chair humaine pour la façonner sur les moules nouveaux que sa cervelle en feu avait imaginés. Statue moins séduisante que l'*Esclave endormi* mais qui s'impose néanmoins à l'esprit avec plus de force, car, plus que l'*Esclave endormi*, elle annonce un art nouveau, cet art qui, malgré ses défauts, va constituer la plus profonde originalité de Michel-Ange. Les deux Esclaves du Louvre représentent, l'un un être abattu, cédant à la fatigue, et l'autre un être faisant effort pour lutter et se débarrasser de ses liens; ce sont les deux idées que Michel-Ange reprendra avec plus d'énergie dans les figures du *Jour* et de la *Nuit* sur la Tombe de Julien de Médicis.



L'Apollino

Nous possédons encore quatre autres de ces statues d'*Esclaves* ou d'*Arts libéraux* enchaînés, qui devaient décorer le soubassement de la Tombe de Jules II, mais elles sont restées à l'état d'ébauche et sont bien loin d'avoir la beauté des Esclaves du Louvre. Elles nous renseignent toutefois d'une façon plus lumineuse encore sur l'état d'esprit de Michel-Ange, sur sa recherche d'un art violent où la passion tord et semble vouloir briser toutes les formes. Ces statues, qui décorent aujourd'hui la Grotte de Buontalenti au palais Pitti, n'ont presque jamais été gravées et méritent cependant de compter au nombre des œuvres les plus significatives du maître.

A la même époque que les statues des *Esclaves* doit appartenir l'*Apollino* du Bargello. Ce sont les mêmes recherches, la même volonté de trouver le plaisir esthétique dans le mouvement des membres, en relevant une jambe, en inclinant la tête, en dressant un bras, en donnant au buste un mouvement de torsion.



S. Mathieu

Au même style je rattacherais l'*Apôtre S. Mathieu.* Nous savons qu'il fut commandé à Michel-Ange vers 1505, mais, à voir le style avancé de cette statue, il semble qu'on doive le rapprocher des *Esclaves.* Un document nous apprend du reste que Michel-Ange y travaillait encore dans les premiers mois de 1508, avant son départ pour Rome.(1)

(1) Voir Vasari-Milanesi, t. VII, page 351.

Cette tête tourmentée, déjà pleine d'angoisses, cette poitrine si large, ce traitement magistral des draperies et cet excès dans le mouvement des membres, notamment dans le relèvement de la jambe, nous éloignent de la *Pietà* et du *David* et nous rapprochent de la *Tombe de Jules II.*

Je classerais aussi vers cette époque la *Tête de Brutus* que je ne crois pas appartenir, comme on le dit souvent, à une période très avancée de la vie de Michel-Ange. Les draperies ont trop de froideur et de monotonie; mais l'œuvre est intéressante par ce sentiment de fierté et de dédain que Michel-Ange a si souvent exprimé. (1)



Christ de la Minerve

Enfin pour n'avoir plus à revenir en arrière, et avant d'arriver aux parties de la Tombe de Jules II faites à une époque plus tardive, je citerai le *Christ de la Minerve* fait de 1514 à 1521. Je n'insiste pas sur ce Christ que Michel-Ange n'a pas achevé lui-même et qui par sa banalité et son insignifiance contraste avec toutes ses œuvres vraiment personnelles.

On assigne souvent la date de 1542 à la *Lia* et à la *Rachel* de la Tombe de Jules II. Je serais cependant tenté de croire, en raison de la mesure et de la sobriété du style, qu'elles ont été conçues, sinon terminées, antérieurement à cette époque. Ce sont des œuvres admirables, auxquelles on n'accorde pas toujours l'attention qu'elles méritent, tellement leur grâce discrète est annihilée par le voisinage du colosse aux côtés duquel elles sont si malheureusement placées. Elle est charmante, Rachel; elle vient de prier, elle a encore un genou fléchi et elle se retourne comme appelée, comme attirée vers le ciel; elle est bien vraiment l'image de la vie contemplative. Lia, au contraire, c'est la vie terrestre, représentée non pas dans le tumulte de l'action, mais grave, pensive, un peu attristée.

La postérité ne s'est pas trompée en faisant au *Moïse* une place exceptionnelle dans l'art de Michel-Ange. (2) Le *Moïse* est conçu dans la même donnée que les Prophètes de la Sixtine et, pour être compris, il doit être rapproché d'eux; mais toutefois il ne faut pas oublier qu'il ne fut exécuté que plusieurs années après la *Sixtine.* Le changement d'âge se manifeste surtout en ce que Michel-Ange perd quelque chose de l'idée de noblesse.

---

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) Voir la gravure en tête du volume.

Au point de vue de l'idéal de la beauté, l'*Isaïe* et le *Daniel* sont supérieurs au *Moïse*. Avec le *Moïse* c'est l'idée de force sauvage qui va prédominer. Si le *Moïse* évoque le souvenir des Prophètes de la Sixtine, il fait penser plus encore au *Christ* du Jugement dernier. De la *Sixtine* au *Jugement dernier*, de la figure de Dieu créant le premier homme, à la figure du Christ maudissant les coupables, Michel-Ange est allé sans cesse en grossissant son idéal, en devenant de plus en plus brutal, et cette tendance qui dès le début lui avait fait choisir parmi les Dieux de Rome, non les plus nobles, une Diane, une Minerve, un Jupiter, mais un Faune, une Léda, un Bacchus, le pousse, dans la représentation de l'idée chrétienne, non vers les formes de tendresse ou de beauté sereine, mais vers les formes terribles. Jamais sculpteur n'a exprimé pareille idée de puissance, mais c'est surtout la puissance des muscles, des poitrines robustes, des bras de fer. Le *Moïse* de Michel-Ange c'est Hercule, non Jupiter; statue faite pour décorer le palais d'un Attila bien plus que pour orner le tombeau d'un Pape. Il manque au *Moïse* pour être au rang d'une œuvre de Phidias d'exprimer un sentiment d'un ordre plus élevé. Sa faiblesse c'est l'infériorité de sa pensée. Mais quoi qu'il en soit, quand une œuvre atteint une telle puissance d'expression, elle doit être classée au nombre des plus grands chefs-d'œuvre de l'art.(1)



Rachel



Lia

La *Victoire*(2) du Bargello, qu'il faut mettre au même rang que le *Moïse*, n'a cependant jamais joui d'une aussi grande popularité. Au Musée du Bargello même elle n'a jamais été bien placée. Quand on a dans un Musée une œuvre telle que la *Victoire* de Michel-Ange, on l'expose comme la *Victoire de Samothrace;* on ne lui inflige pas l'affront de servir de pendant à une œuvre de Bandinelli; on l'isole, on lui consacre une salle spéciale, et, si on n'en a pas, on construit un Musée pour elle. La façon d'exposer une statue n'est pas un

(1) Je critiquerai toutefois le geste de la main droite. Cette main jouant négligemment dans cette barbe, comme le ferait un grand seigneur italien pour faire admirer la finesse de ses doigts ou le luxe des bagues et des bijoux est un geste faux: c'est un *geste d'artiste* comme le sont trop souvent les gestes des personnages de Michel-Ange.

(2) Cette statue est si connue sous ce nom que je ne puis songer à le changer; mais on sait qu'elle représente, non une femme, mais un homme, et que son véritable nom devrait être le *Génie de la Victoire*.

point de médiocre importance; car c'est par là que les Conservateurs de Musées classent leurs œuvres et les signalent au public selon le degré de leur valeur. Or cette situation défavorable donnée à la *Victoire* dans la ville de Florence est d'autant plus regrettable qu'une autre statue de Michel-Ange s'est vue réserver une place tout à fait exceptionnelle. A voir la manière dont le *David* est exposé à l'Académie des Beaux-Arts, à voir une copie en bronze de ce *David* se dresser triomphalement sur la colline de San Miniato, on pourrait supposer qu'on tient le *David* pour supérieur à la *Victoire*, et qu'on ne se rend pas compte de la différence qu'il y a entre les œuvres inexpérimentées de la jeunesse de Michel-Ange et les chefs-d'œuvre de son âge mûr.

La *Victoire*, faite sans doute à la même date que le *Tombeau de Julien de Médicis*, est le plus beau nu sculpté par Michel-Ange. Au point de vue de la science anatomique, des difficultés vaincues, de la finesse et de la perfection du travail, aucune de ses œuvres, pas même le *Jour*, ne saurait lui être comparée. D'un jet superbe, avec ses lignes allongées qui montent vers le ciel comme un chant de victoire, cette statue évoque bien l'idée de triomphe et d'apothéose; et la tête qui, dans les œuvres de Michel-Ange, est presque toujours à louer, est la plus belle qu'il ait faite.



La Victoire

Michel-Ange avait conçu pour la Tombe de Jules II un projet véritablement grandiose. Un dessin de sa main complète sur ce point les renseignements détaillés que nous ont transmis ses biographes. On sait combien de difficultés Michel-Ange rencontra dans l'exécution de ce Tombeau, que de changements il dut apporter à ses projets primitifs, les diminuant de plus en plus, jusqu'au jour où tous ses rêves grandioses aboutirent à cet avortement de S. Pierre-ès-liens, à cette Tombe incohérente, incompréhensible, où il dut se contenter, comme motif principal, de cette statue de Moïse qui ne devait avoir qu'un poste secondaire dans le premier projet.

L'architecture de ce Tombeau doit retenir un instant notre attention, car elle est féconde en utiles renseignements. – Toute l'architecture de la partie inférieure, celle qui sert de cadre aux figures de *Moïse*, de *Lia* et de *Rachel*, appartient au premier projet de Michel-Ange. Il suffit de la comparer à son dessin original pour constater les ressemblances. Mais ces ressemblances, pour étroites qu'elles soient, ne sont pas absolues. En effet lorsque Michel-Ange, vers 1540, utilisa les morceaux de marbre qu'il avait fait tailler vers 1510, il ne put pas faire la Tombe telle qu'il l'avait projetée et il dut la réduire considérablement. En parti-

culier il renonça à ces figures des *Arts libéraux* enchaînés qui devaient être placées entre les grandes niches et leur servir de cadre. Et c'est l'absence de ces statues qui conduisit Michel-Ange à donner à son Tombeau des formes si illogiques. Il les remplaça par des consoles; de telle sorte que nous voyons étagés les uns sur les autres, un piédestal, une console, un terme, et cette accumulation de supports paraît d'autant plus étrange qu'ils n'ont rien à porter.



Tombe de Jules II

Entre la Tombe que nous voyons à S. Pierre-ès-liens et le premier projet il y a encore une autre différence. Dans le premier projet tout le monument était porté par un important stylobate qui n'a pas été exécuté, car il a fallu ménager une large ouverture pour le Moïse. Mais pour conserver néanmoins un peu de hauteur au monument, Michel-Ange a placé, sous les piédestaux, d'autres piédestaux qui n'ont ni forme, ni décor, et sont la plus vilaine chose qui se puisse voir.

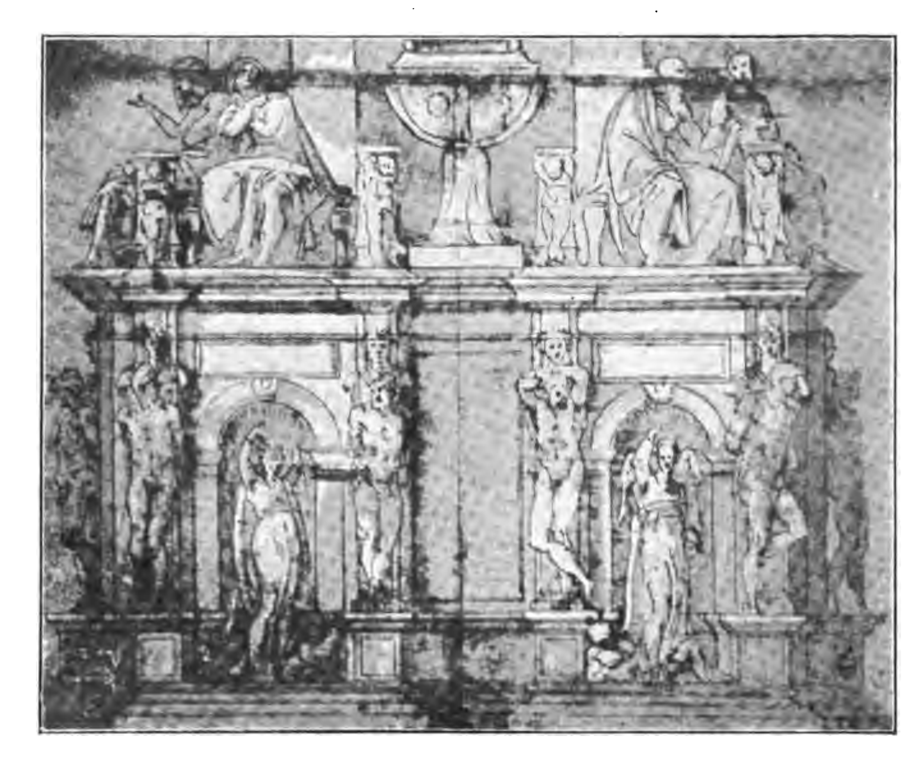
Toute la partie ornementale dont je parle ici est sans nul doute la partie du Tombeau qui a été exécutée la première. On le reconnaît au style des ornements, à cette fine décoration d'arabesques qui remonte aux premières années du XVI[e] siècle. Et c'est un bien singulier contraste que cette sauvage figure de Moïse placée au milieu d'ornements si délicats; on croirait voir Tamerlan chez Madame de Pompadour. Au milieu du siècle lorsque Michel-Ange reprit le Monument, on n'aimait plus la décoration. Il suffit de regarder la partie supérieure faite vers 1540 pour comprendre la différence qui existe dans le goût des deux époques.[1] Cette partie, avec les longs pilastres terminés par de petits candélabres, avec ces intervalles si étroits et si hauts dans lesquels les statues disparaissent comme enfouies, a le double défaut d'être très laide en soi et d'être en désaccord complet avec la partie qu'elle termine. Vraiment Michel-Ange a joué de malheur dans l'exécution de cette Tombe de Jules II, et le résultat auquel il a abouti prouve que ses facultés d'architecte ne l'ont pas aussi bien servi dans ce cas que ses facultés de sculpteur. Et si l'on admet que cette partie a été faite par ses élèves, il faut reconnaître qu'il a été inexcusable de ne pas les avoir surveillés et mieux conseillés.

---

(1) Il existe aux Uffizi un dessin attribué à Aristotile da San Gallo et qui n'est autre qu'un projet pour la Tombe de Jules II telle qu'elle fut exécutée. Il ne diffère du Tombeau même que par l'emploi de pilastres au lieu de consoles et par un projet qui continue la partie supérieure dans le style de la partie inférieure, en la décorant de légers ornements.

Troisième période

Les *Tombeaux des Médicis* représentent une nouvelle et profonde modification de la pensée de Michel-Ange. En 1510 sous l'impulsion de Jules II, c'était l'âge des grands espoirs et des conceptions héroïques. Tout le rêve de grandeur, de triomphe de la Papauté, Michel-Ange l'a déroulé sur la voûte de la Sixtine et dans la Tombe de Jules II. Mais en 1530 (1) toutes les belles espérances se sont évanouies, et à la place de cette Rome triomphante, de ces peuples unis, libres et glorieux, à l'abri de la tiare pontificale, nous ne trouvons plus qu'une Italie en proie à toutes les misères de l'invasion, frappée à la tête et au cœur, pleurant des larmes de sang, en voyant la capitulation de cette Florence si vaillamment défendue et l'horrible sac de Rome par les bandes impériales.



Dessin pour la Tombe de Jules II

Italia Diis sacra, Italie chère aux Dieux, mais aussi Italie de douleur; trop belle et trop faible. Quel réveil après les fêtes de Laurent de Médicis, après les rêves de Politien, que le bruit terrible des lourds escadrons foulant le sol, du nord au midi. Ce n'est pas la Tombe d'un Médicis, c'est la Tombe même de sa patrie que Michel-Ange semble avoir sculptée. Aux jours de triomphe ont succédé les jours de tristesse, et les *Tombeaux des Médicis* seront le plus déchirant poème de douleur sorti du cœur d'un patriote. C'est ici vraiment le lieu des larmes, et si le Dante revenait à Florence il retrouverait son poème incarné dans les marbres de Michel-Ange.

Depuis lors sans doute Florence vit toujours, mais ce qu'elle fut, par un hasard invraisemblable, le cœur de l'Europe, la capitale intellectuelle du monde, elle ne le redeviendra plus; et plus jamais le monde ne reverra une telle souveraineté exercée unique-

(1) On dit souvent que les Tombeaux des Médicis, commencés en 1521, ont été terminés en 1527 (voir notamment le *Cicerone*); mais c'est une erreur, car une lettre de Paolo Mini datée de 1531 nous apprend qu'à cette époque les deux statues de femmes seulement étaient terminées; les deux statues d'hommes n'étant encore qu'ébauchées. (Voir Vasari-Milanesi, t. VII, page 376).

ment par le prestige des arts et des lettres. Florence, divine Florence, ce que tu as fait, nul ne le refera; et les générations ne cesseront d'aller en pèlerinage vers tes édifices sacrés pour se réchauffer à la flamme ardente de ton foyer; et nul n'ira vers toi sans venir pleurer devant ces Tombes où le plus illustre de tes enfants a dit ta souffrance avec tant de passion et d'amour.

En exprimant dans les Tombeaux des Médicis l'idée de douleur, Michel-Ange ne créait pas de toutes pièces un art inconnu du monde. Il avait des prédécesseurs. C'étaient d'abord les maîtres grecs; non pas il est vrai Phidias ou Praxitèle, mais les maîtres du second âge, ceux du IIIme et du IIe siècle, dont une des œuvres maîtresses, le *Laocoon*, venait d'être découverte dans les premières années du XVIe siècle. C'étaient ensuite dans l'âge moderne les maîtres du XIVe et du XVe siècle, Jean de Pise et Donatello. L'œuvre de Michel-Ange renferme en même temps les violences de pensée des maîtres du Moyen-âge et les violences de mouvement des maîtres de la décadence grecque.



Adonis mourant. (*Bargello*)

Notons en outre que cette nouvelle manière de Michel-Ange était la suite logique des doctrines philosophiques qu'il avait adoptées. C'est grâce à la conception platonicienne de l'idéal qu'il crée ces formes si différentes de celles que la nature offre à nos yeux. Michel-Ange méprise la nature, il la tient pour insuffisante, il se croit un pouvoir supérieur au sien et il tente d'inventer des êtres répondant à son idéal plus que ne le font les êtres crés. De là cette exagération et cette outrance des formes, cette saillie anormale des muscles, cette excessive contorsion des mouvements.

Les recherches anatomiques de Michel-Ange étaient la conséquence même de cette théorie de l'Idéal. Si, en effet, on pense que le type idéal de l'espèce n'est pas réalisé, le principal effort de l'artiste désireux de reconstituer ce type sera d'étudier avec le plus grand soin toutes les parties qui le composent. Nous avons devant nous une série de petits mécanismes imparfaits; pour les modifier il faut en connaître tous les rouages. Michel-Ange va donc devenir un anatomiste. Il ne se contente plus de regarder l'*extériorité* de la nature, il la fouille jusqu'au vif, il la démonte, il en analyse tous les ressorts; et le jour où il tient dans sa main tous les fils qui font remuer la poupée humaine, il la reconstruit à son gré et, au vrai sens du mot, il peut à son tour se croire un créateur.

Ces études anatomiques que Michel-Ange entreprit avec tant de passion ont leurs avantages et leurs inconvénients. L'avantage c'est une connaissance plus complète du corps humain, et cette science n'a pas peu contribué à donner à Michel-Ange la place exceptionnelle qu'il occupe dans l'histoire de l'art. Les inconvénients d'autre part sont de



Tombe de Laurent de Médicis

plusieurs sortes. Les études anatomiques mettent l'artiste en présence, non de l'être dans l'état normal de la vie, mais de l'être raidi et défiguré par la mort. Il est à craindre que, dans le cerveau d'un artiste trop préoccupé par l'étude de l'anatomie, les formes du cadavre ne viennent se substituer aux formes de la vie. D'autre part l'artiste, dans le but de faire preuve de sa science, peut être tenté de faire saillir à fleur de peau ces rouages que la nature tient cachés et de défigurer ainsi l'aspect normal de l'être.

Le nouveau style de Michel-Ange, qui devait avoir de si fâcheuses conséquences sur ses disciples, devait commencer par le corrompre lui-même. Le premier il en subit les funestes effets, et dans le *Jugement dernier* il est allé, sur certains points, aussi loin que ses plus mauvais imitateurs. Les circonstances ont fait que les deux plus complètes manifestations du génie de Michel-Ange ont été des œuvres peintes. Si la *Sixtine,* plus que toute sculpture, représente l'art de Michel-Ange dans la grandeur de sa première manière, le *Jugement dernier,* plus encore que les *Tombes des Médicis,* nous montre les audacieuses témérités de la fin de sa vie. Ceux qui, dans le *Jugement dernier,* se sont attachés principalement à étudier la figure du Christ et le groupe des damnés, n'ont pas tari d'éloges et ont considéré le *Jugement dernier* comme une œuvre admirable, tout empreinte du sentiment chrétien. Jamais en effet on n'a vu exprimés, avec une telle fougue, et la sévérité du Juge, et la cruauté des bourreaux et la souffrance des coupables. Mais la figure du Christ et le groupe des damnés n'occupent qu'une faible partie de l'œuvre de Michel-Ange, et si nous considérons les figures qui sortent des tombeaux et qui s'élèvent vers le ciel, les groupes des bienheureux entourant le Christ, ou les Anges tenant les instruments de la passion, nous ne trouvons rien qui puisse convenir à la représentation des saints ou des anges. Ce ne sont plus qu'études anatomiques, torsions du corps, positions invraisemblables, tout ce que la science peut suggérer d'étrangetés. De telle sorte que si cette partie obtient encore l'éloge des artistes en raison de la science déployée, elle est très sévèrement jugée par ceux qui ont conçu de la forme un idéal plus noble et surtout par ceux qui pensent que la forme est blamâble toutes les fois qu'elle n'exprime rien et à plus forte raison toutes les fois qu'elle est en contradiction avec l'idée que l'artiste se propose d'exprimer.

Ces défauts, que le *Jugement dernier* nous montre dans toute leur exagération, nous les retrouvons dans les *Tombeaux des Médicis,* de même qu'ils sont plus ou moins en germe dans la plupart des œuvres de Michel-Ange.

Au point de vue des formes, les recherches idéalistes de Michel-Ange, ayant pour but, non la beauté, mais la représentation de formes et d'attitudes anormales et outrées, ont abouti, particulièrement dans la représentation des formes féminimes, à des figures qui choquent nos idées sur l'idéal. Je n'en citerai comme exemple que cette statue de la *Nuit* si vantée. Ces seins énormes, pendants, semblables à des tetines de chèvre, ce ventre ravagé, sillonné de rides, quelle singulière conception de l'idéal féminin! Quand ce terrible sculpteur se mettait à l'œuvre, semblable à un Vulcain haletant dans sa forge, Vénus effrayée se cachait pour ne pas être prise dans ses robustes mains d'ouvrier. Et cependant

il avait l'esprit hanté par cette beauté idéale et il la poursuivait sans relâche. On connaît sa profession de foi d'une si superbe jactance. « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse, je m'efforce d'atteindre à la forme universelle. »

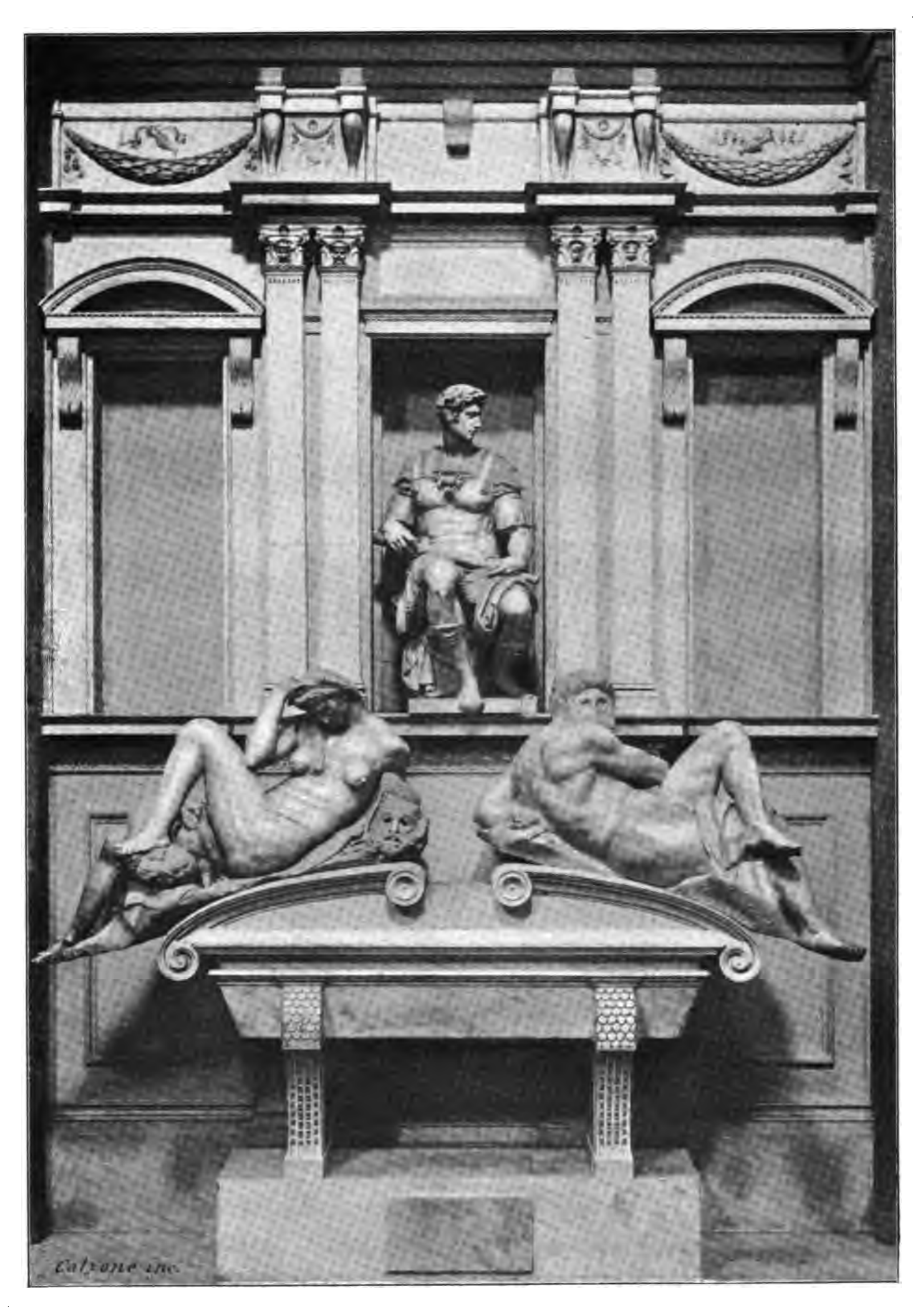
Il y a chez Michel-Ange un impérieux désir de créer des êtres différents de ceux que la nature offre à nos yeux. De là la recherche des poses les plus étranges, les plus contournées. Sa passion est de tordre les corps, de les plier sur eux-mêmes, de telle sorte que parfois on voit en même temps le dos et le nombril, comme dans le *Jour* et la *Victoire*. Dans cet ordre d'idées rien n'est plus singulier que la pose de l'enfant Jésus dans la *Vierge Médicis*, pose à faire trembler d'effroi toutes les mères.

Le plus souvent aucun prétexte ne justifie ces attitudes; Michel-Ange les a choisies pour le seul aspect de leur silhouette. C'est ainsi que deux figures des Tombeaux des Médicis, le *Crépuscule* et le *Jour*, sont étendues, comme si elles étaient à demi-couchées sur un lit de repos et elles croisent les jambes, geste sans dignité, qui n'exprime que le laisser-aller d'un corps s'abandonnant à la mollesse. Qu'est ce qui a pu tenter Michel-Ange dans un geste si insignifiant? C'est je crois tout simplement l'aspect un peu étrange que ce geste donne à la silhouette de la statue. La statue se ramasse, se contourne, se creuse, prend un aspect anormal, jusqu'à ne plus ressembler à une forme humaine et, vue de loin, à évoquer l'idée d'une chaîne de montagnes. Cet aspect a pris son maximum d'étrangeté dans la figure couchée de l'*Adonis mourant* du Bargello.[1]

Mais comment a-t-il eu l'idée de s'intéresser à un tel geste et de l'utiliser si anormalement dans les figures des Tombeaux des Médicis? Qu'on me permette d'insister un instant sur ce point, car il est particulièrement intéressant; et il nous montrera comment certaines formes naissent dans l'esprit d'un artiste et s'y maintiennent parfois tyranniquement.

Si l'on songe que Michel-Ange dans la période la plus active de sa vie a été obligé par les circonstances de se consacrer tout entier à la décoration de la voûte de la Sixtine, que cette voûte contient des centaines de figures, on peut supposer que le germe de la plupart des œuvres exécutées postérieurement se retrouvera dans cette voûte. Il est à supposer que lorsque Michel-Ange reprit le ciseau du sculpteur, les formes qu'il avait dessinées à la Sixtine, et en compagnie desquelles il avait si longtemps vécu, réapparurent et s'imposèrent à son esprit. Il ne serait donc pas surprenant que nous trouvions dans la *Sixtine* le type premier dont seraient dérivées les statues Médicis. Et c'est ce qu'il est facile de constater. Dans la place triangulaire qui s'élève de chaque côté des arcs des fenêtres, Michel-Ange a placé des figures qui sont couchées sur l'archivolte de l'arc, dans le mouvement même des figures Médicis. Or, pour remplir un espace triangulaire avec

(1) On n'est pas d'accord sur la date à assigner à cette statue. Quelques écrivains la classent parmi les œuvres de la jeunesse de Michel-Ange. Il me semble au contraire que l'attitude tourmentée de cette statue et, son étroite ressemblance avec les figures des Tombes Médicis, doivent la classer postérieurement à 1515. Nombre de critiques supposent que cette statue n'est pas de Michel-Ange. Il est vrai que l'exécution en est très grossière, mais la conception en est toute michelangesque. Parmi les statues faites par les élèves de Michel-Ange il n'en est aucune qui offre autant de rapports avec le style de ce maître.



Tombe de Julien de Médicis

une seule figure, il faut presque de toute nécessité avoir recours à un mouvement des bras ou des jambes; et ce geste des jambes croisées que nous ne comprenions pas dans les Tombes Médicis s'explique ici et se motive par son utilité décorative. On remarquera en particulier les figures placées entre l'*Isaïe* et la *Sybille de Cumes*, entre le *Jérémie* et le *Jonas* entre le *Jonas* et la *Sybille Libique*. Dans deux de ces figures on retrouve en outre la torsion du corps et le mouvement de la tête se retournant et regardant par-dessus l'épaule, dans le type même de la figure du *Jour*.



Vierge de la Chapelle Médicis

Malgré tous leurs défauts, malgré la faiblesse de l'ordonnance générale, malgré la vulgarité des formes et l'outrance des attitudes, les Tombeaux des Médicis ont, à juste titre, conquis l'admiration universelle, en raison de cette violence qui exprime si puissamment la douleur et le désespoir. C'était un art dont l'exagération faisait paraître mièvres toutes les formes antérieures et qui effaçait toutes les nuances; c'était un cri qui faisait taire toutes les paroles discrètes et qui ouvrait toutes grandes les portes de l'art aux drames de la passion. Les successeurs immédiats de Michel-Ange trop hantés par l'influence de la Renaissance s'attachèrent surtout, dans l'art de leur maître, à conserver ce qui avait trait à la forme, ne retenant rien des ardeurs de sa pensée. Mais la passion de Michel-Ange ne tarda pas à réapparaître dans l'art et à s'emparer du monde, grâce surtout à l'action des maîtres de Bologne. Au XVII[e] siècle c'est le grand cri de Michel-Ange qui retentit dans toute l'Europe, en Italie avec le Guerchin et le Caravage, en Espagne avec Ribeira et Zurbaran et surtout avec Rubens dans les Pays-Bas.

Il faut dire un mot des deux statues de *Julien* et de *Laurent*, ne fut-ce que pour signaler l'étrange conception de Michel-Ange qui, dans son mépris de la nature, poussé

par ses théories de l'idéal, donna à ses héros des traits imaginaires. – De ces deux statues, qui sont des merveilles d'exécution, l'une, le *Julien*, est d'une pose vraiment banale et sans aucune signification, l'autre, le *Laurent*, connu sous le nom de Penseur, *il Pensieroso*, est très célèbre, mais je ne sais pas voir dans cette statue cette sincérité et cette émotion qui font les grandes œuvres. La pose des jambes et des bras est très affectée et il me semble être au théâtre en présence d'un acteur qui fait le geste de penser plus qu'il ne pense réellement. Que nous sommes loin de la Sixtine, et comment donner le nom de Penseur à cette théâtrale statue de Julien, lorsque nous avons le *Jérémie*, l'*Isaïe* et le *Daniel!*



Candélabre de la Chapelle Médicis

Outre les deux Tombeaux dont nous venons de parler, Michel-Ange avait projeté un troisième Tombeau, celui de Laurent le Magnifique, et c'est à ce Tombeau que devaient appartenir les trois statues que nous voyons aujourd'hui simplement posées sur une des parois de la sacristie, le *S. Cosme* et le *S. Damien* faits par les élèves de Michel-Ange d'après ses dessins, et la statue de la *Vierge*, œuvre de Michel-Ange lui-même.

Cette *Vierge* est une des œuvres du maître qui produisent la plus profonde impression. Jamais il n'a créé un visage d'une plus grande beauté, ni exprimé avec plus de mesure et de force les angoisses de la *Mater dolorosa*. Mais ici encore que de bizarreries alliées à tant de beautés sublimes! Quelle étrange manière d'asseoir le petit enfant Jésus sur les genoux de sa mère! quelle folie de lui faire tourner le dos à celle dont il doit prendre le sein, de telle sorte qu'il est obligé de se renverser, de tordre tout le corps, prenant une position qui n'est autre que celle que Michel-Ange avait déjà donnée à la statue de la Victoire!

Avant de quitter cette sacristie de San Lorenzo il faut encore admirer sur l'Autel deux *Candélabres* qui, sans nul doute, sont des œuvres de la main de Michel-Ange. Ce sont les seules œuvres décoratives que nous ayons de lui. Sa main se reconnaît ici à l'ampleur des formes, et à la souplesse de l'exécution. C'est un style large et puissant qui contraste avec tous les ornements que nous voyons faire à cette époque, même par les maîtres les plus expérimentés.

Les *Tombeaux des Médicis* et la *Tombe de Jules II* ont été terminés vers 1542. Michel-Ange devait encore vivre jusqu'en 1563. Or dans cette période de vingt ans, en dehors d'un morceau inachevé destiné à son tombeau et qui est aujourd'hui à Rome au palais Rondanini, on ne peut citer qu'une sculpture; il est vrai qu'elle est son chef-d'œuvre, c'est la *Descente de croix* de Florence.

Cette *Descente de croix* a des caractères si particuliers, elle est si différente des œuvres qui la précèdent, qu'elle peut être considérée comme appartenant à une manière nouvelle. Ici Michel-Ange, après avoir cherché l'expression de sa pensée dans les formes si violentes des Tombes Médicis, a prouvé lui-même que pour exprimer des idées très émouvantes il n'était pas nécessaire d'avoir recours à des formes outrées et que, tout au contraire, la mesure et la simplicité étaient des moyens plus sûrs pour dire nos douleurs comme nos joies, et que l'art était d'autant plus grand qu'il était plus naturel.



La Descente de croix, de Florence

En jugeant ce groupe il ne faut pas chercher à diminuer sa beauté, en disant qu'il n'est pas terminé. Il l'est beaucoup plus qu'il ne le semble au premier abord. La figure principale, celle du Christ, peut être considérée comme achevée; à peine manque-t-il quelques coups de ciseau pour détailler la barbe et la chevelure; mais dans le corps tout entier il n'y a pas une incertitude; il y a autant de science que dans la *Victoire* du Bargello et plus de beauté encore, parce que le mouvement est plus simple et la musculature moins à fleur de peau, parce que tout est plus près de la nature même. Complètement terminée de même est l'exquise figure de Marie-Madeleine qui, par la simplicité de son attitude, rappelle la *Lia* du Tombeau de Jules II, et qui est plus belle encore, parce que la draperie est plus sobre, parce que le corps se devine plus librement et donne plus nettement la sensation d'une jeune fille dans le naturel de son vêtement. Quant à la figure de Nicodème qui couronne le groupe, figure largement massée, on ne désirerait pas la voir différente, tellement elle fait bien dans sa force robuste, dans ce grand parti de lumière et d'ombre qui la maintient au second plan. Vraiment il est à supposer que Michel-Ange n'avait pas l'intention de la traiter davantage. Seule la Vierge eût encore été travaillée par lui et c'est la seule partie qu'il faille regretter de voir inachevée. Mais en laissant tomber son ciseau, Michel-Ange avait déjà dit tout ce qu'il voulait mettre dans cette figure de tendresse, d'amour maternel et de douleur.

Jamais artiste n'a créé une œuvre plus profondément humaine, plus nôtre, disant plus le fond éternellement douloureux de la vie. Œuvre unique, car elle est sans tache. La hauteur de la pensée s'est incarnée ici dans une forme sans défaut. On chercherait en vain une attitude, un geste, une forme entachés de maniérisme. Combien belle cette figure du Christ si admirablement encadrée par les trois figures qui la soutiennent; combien noble dans sa détresse ce corps qui tombe, ne pouvant se soutenir sur ses jambes brisées; combien touchantes les moindres nuances du drame, ce geste du bras du Christ qui entoure la tête de Marie et le geste plus intime de sa tête reposant sur la tête de sa mère.



La Pietà
du Palais Rondanini, à Rome

Pour ceux qui se demandent ce que l'art de la sculpture peut tenter dans la voie de l'expression dramatique, la réponse est là. Si Donatello dans sa *Madeleine* n'a pas donné une solution pleinement convaincante, Michel-Ange l'a fournie ici de manière à satisfaire les plus exigeants et les plus délicats.

La *Pietà* du Palais Rondanini, tout en étant une pièce plus inachevée encore, est non moins belle. Dans ce groupe composé de deux personnages, où les silhouettes sont à peine ébauchées, qui, sur certaines parties, est resté à l'état de première esquisse, on voit déjà tout ce que le maître a voulu dire. Toute sa pensée, toute son émotion transparaît derrière ces deux fantômes; quelques lignes ont suffi pour dire la faiblesse du corps du Christ et la tendresse douloureuse de la Vierge. Quelle trouvaille d'artiste que ce groupement étroit de deux corps, si unis qu'ils semblent n'en faire qu'un! comme la mère presse étroitement contre elle ce fils dont elle ne peut pas se séparer! et comme le geste de la main et de la tête exprime bien son ardent amour! Mais il ne s'agit pas ici d'admirer seulement une pensée d'artiste. Si Michel-Ange a laissé la partie supérieure de son œuvre à l'état d'ébauche il en a terminé une partie, les jambes du Christ, et c'est bien là le plus prodigieux morceau qui soit sorti de sa main. Et c'est une toute autre manière que ce qu'il avait tenté jusqu'alors. Plus de musculature savante, plus de complication, plus de tours de force, c'est la nature seule dans toute sa vérité et sa simplicité. Pour comprendre ce que peuvent dire quelques lignes il suffit de voir cette disposition des jambes, exprimant si nettement la faiblesse, l'abattement, l'anéantissement de toute vie. Et quelle expression de la chair, de la chair fine, légère, mobile et comme fluente! La silhouette, simple, est d'une étonnante variété, mais toute en nuances, faite d'imperceptibles ressauts qui laissent deviner toutes les formes anatomiques, la saillie du genou et de la cheville et les muscles des jambes.

Cette œuvre, la dernière à laquelle Michel-Ange ait mis la main, qu'il fit pour luimême, sans avoir en vue aucune commande, est bien vraiment avec la *Descente de croix*

de Florence, le dernier mot de son art, la plus grande et la plus pure leçon qu'il ait laissée au monde.

Le rôle de Michel-Ange a été trop important pour qu'il n'y ait pas intérêt à insister sur les moindres détails de ses œuvres. Il serait injuste sans doute de dire que Michel-Ange a manqué d'invention, lui qui a créé un style si nouveau et donné la vie à tant de figures, mais néanmoins il faut constater qu'il s'est beaucoup répété. Certaines formules semblaient s'imposer à sa pensée et revenaient continuellement sous sa main. La cause en est sans doute dans sa manière de travailler et dans la conception qu'il avait de son art. Ayant une idée à exprimer, il ne demandait rien à un modèle, il cherchait uniquement dans son esprit la forme à créer et le miroir de son esprit lui renvoyait toujours la même forme. Je vais donner une liste de ces habitudes inconscientes de l'esprit de Michel-Ange.

Dans la silhouette générale de la statue il adopte, d'un côté, une grande ligne droite et, de l'autre, une ligne mouvementée.

Il aime coller un bras au corps, ou le rejeter en arrière, de façon à le faire disparaître complètement. Et par opposition il relève l'autre bras, le mettant nettement en lumière et lui faisant faire avec le corps un angle très saillant.

Des deux jambes, il maintient l'une rigide, de façon à lui faire supporter tout le poids du corps, et il relève l'autre violemment. Pour augmenter cette saillie qui lui plaît, il fait souvent, et toujours sans motif, porter cette jambe sur un socle.

Dans les figures assises une jambe vient en avant tandis que l'autre est vivement rejetée en arrière.

Une épaule est toujours plus haute que l'autre et ce caractère va s'accentuant d'œuvre en œuvre.

L'avant-bras, si souvent mis en relief, est toujours d'une très grande beauté; mais le geste trop violent n'est pas rationnel.

Le corps est vu de trois quart et la tête de face.

La tête, presque toujours penchée, exprime la mélancolie et la douleur. Sur les têtes de femme il met des voiles lourds ayant l'aspect d'un casque.

Trop souvent Michel-Ange, ayant un sujet à traiter, ne cherche pas dans ce sujet les idées premières qui doivent présider au choix des formes. Il emploie trop indistinctement des formes qu'il estime belles en elles-mêmes et qui parfois n'ont pas de lien intime avec l'idée à exprimer.

Nous n'avons cessé de le redire, cet illogisme est le vice même de la Renaissance.

Dans cette œuvre si variée de Michel-Ange, si nous étudions l'esprit qui l'a conçue, si, selon le mot de Taine, nous recherchons la faculté maîtresse, il semble que ce soit une immense fierté. De là on pourrait tout faire découler: tout d'abord, l'expression de la puissance, de la souveraineté morale et physique (les *Vierges*, le *David*, la *Victoire*, toute la

Sixtine), puis, comme idée annexe, la révolte, la rébellion, l'acte de résistance de toute force qui en rencontre une autre devant elle (l'*Esclave enchaîné*, le *Jour*, le *Moïse*), de même le dédain, le mépris (buste de *Brutus*) et surtout la souffrance, les blessures si douloureuses chez les hommes de génie (l'*Aurore*, le *Crépuscule*, la *Descente de croix*, le *Jugement dernier*), souffrances dont le dernier terme est une profonde misanthropie, la lassitude de la vie, l'impérieux désir « de ne plus rien voir, ni rien sentir » (la *Nuit* des Tombeaux des Médicis).

Pour comprendre l'âme de Michel-Ange, il suffit de regarder cet admirable buste que nous a laissé un de ses élèves. Nous voyons revivre ce Prométhée affamé de tant d'idéal et malgré [illegible] étroitement rivé à la terre; grand tant qu'il reste humain et retombant si lourdement lorsqu'il veut faire un pas hors de la glèbe à laquelle il est enchaîné. Jamais homme n'a conçu un tel rêve de bonheur et jamais homme n'a plus cruellement souffert. Cette figure si émouvante de Michel-Ange, ce front sillonné de rides, ces yeux de vieillard qui ont tant pleuré, c'est le masque même de l'humanité, de cette humanité qui de sa misère même tire toute sa grandeur.



Buste de Brutus



Madone, de la Loggetta

JACOPO SANSOVINO

1486 – 1570

DANS la création du style de la Renaissance, le plus grand ouvrier, après Michel-Ange, fut Jacopo Sansovino.[1]

Pour étudier le style de la Renaissance il faut toujours mettre à part cette recherche de la pensée qui est particulière à Michel-Ange, recherche qui, nous ne cessons de le dire, n'appartient pas au xvi[e] siècle, ni au milieu florentin, ni à l'art de la Renaissance, mais qui est un retour momentané de l'esprit chrétien, sous l'action du grand pape Jules II et de la cour romaine.

Cette réserve faite, nous constatons qu'il y eut dans l'art de la Renaissance deux courants principaux, que l'on peut définir de la façon la plus sommaire en disant que l'un s'intéressa surtout au côté masculin, et l'autre au côté féminin de la nature.

Pour ceux qui négligent le côté spirituel de l'humanité et qui se placent uniquement au point de vue de l'étude des formes, on peut dire que le fait le plus intéressant de la vie est sa division en deux sexes: l'un qui se manifeste principalement par l'idée de la force et l'autre par l'idée de la grâce; l'un qui est l'artisan de la guerre, et l'autre de l'amour; l'un qui fait créer aux artistes l'*Hercule farnèse,* et l'autre la *Vénus des Médicis.*

---

(1) Son nom de famille était Jacopo Tatti; il est connu dans l'art sous le nom de Sansovino, du nom de son maître Andrea Sansovino.

La découverte du *Torse* et du *Laocoon* vint fort à propos pour développer dans l'art du XVI[e] siècle les idées de violence qui correspondaient si bien au tempérament de Jules II et de Michel-Ange. Dans l'art de Michel-Ange, dans l'art de ses élèves et de ses imitateurs, Montelupo, Montorsoli, Bandinelli, Rossi, c'est ce côté masculin de l'art qui va dominer presque exclusivement. Mais à ne regarder que ce groupe d'artistes on ne connaîtrait qu'une forme, qu'une partie très incomplète de l'art de la Renaissance.



Le Bacchus

De telles recherches allaient trop à l'encontre de toutes les traditions florentines pour ne pas rencontrer des contradicteurs. Toutes les idées qui depuis un siècle prédominaient dans l'école, les idées de grâce, d'élégance, de tendresse et d'amour, ne pouvaient pas si subitement disparaître. Nous les avons vues se maintenir dans les œuvres des prédécesseurs immédiats de Michel-Ange et surtout chez Andrea Sansovino et nous les verrons transmises par lui à son élève Jacopo Sansovino.

Vasari fait remarquer les nombreux rapports qui existent entre l'art de Jacopo Sansovino et celui d'un de ses camarades d'atelier, Andrea del Sarto, montrant chez l'un et chez l'autre la même grâce et la même élégance; et Vasari ajoute non moins justement que Jacopo Sansovino, tout en étant inférieur à Michel-Ange, le surpasse sur plusieurs points et notamment dans les figures d'enfants et de femmes.

Les sentiments gracieux du XV[e] siècle, au contact de la Renaissance, ne conservèrent pas leur pureté primitive et évoluèrent dans la direction du *sensualismc*. Le sentiment de l'amour qui, dans l'art du XV[e] siècle, avait un caractère si élevé, qui trouvait sa pleine satisfation dans l'amour maternel et dans l'amour divin, prit, sous l'action de la Renaissance, la forme de l'amour féminin, et Jacopo Sansovino fut le plus séduisant représentant de ces idées nouvelles. Si Michel-Ange avait trouvé dans les statues antiques, dans le *Laocoon* et le *Torse,* d'admirables modèles pour les idées qu'il voulait exprimer, Jacopo Sansovino en trouvait de non moins parfaits dans l'*Apollino* et la *Vénus de Médicis.*

L'art antique qui avait si passionnément étudié le corps humain, avait exprimé avec un égal bonheur et une égale prédilection les deux grandes formes de la vie humaine, la force et la grâce; et cet art fut, à l'époque de la Renaissance, la source de deux grandes écoles, de deux grandes branches, qui tout en se rattachant au même tronc, eurent entre elles de profondes différences.

Pour définir l'art de Sansovino il ne suffit pas de parler de son *sensualisme,* pas plus que pour définir l'art de Michel-Ange, il ne suffisait de parler de sa force.

Il est arrivé en effet ce fait singulier que les deux grands créateurs du style Renaissance, les deux plus illustres sculpteurs florentins du début du XVIe siècle, ne sont pas restés de purs florentins, qu'ils ont passé l'un et l'autre une partie de leur vie hors de leur ville natale et que, chez tous les deux, un élément étranger est venu s'unir aux idées florentines qu'ils tenaient de leur éducation première.

La conséquence en est que, lorsque nous voulons étudier le mouvement de la Renaissance chez ses deux véritables créateurs, Michel-Ange et Sansovino, il nous faut, sous peine de graves erreurs, distinguer nettement dans leur œuvre ce qui est le propre de la Renaissance et ce qui appartient à d'autres influences.

Dans l'art de Michel-Ange il fallait faire la part de ce qui lui venait du milieu romain, dans l'art de Jacopo Sansovino il faudra de même rechercher ce qui fut l'œuvre de l'influence vénitienne.

Quoique étant un disciple déterminé de l'art antique, quoique n'ayant jamais sur ce point renoncé aux idées de son éducation première, Jacopo Sansovino, par suite de son installation à Venise, ne fut pas ce qu'il aurait été s'il n'avait jamais quitté Florence. Venise en effet n'a jamais été engagée aussi profondément que Florence dans la voie de la Renaissance. Jamais elle n'a consulté l'art antique avec la même fascination, jamais elle n'a cherché à l'imiter avec la même docilité, et, à cette indépendance, elle a dû de conserver plus longtemps que Florence une école vivante et originale. C'est ce naturalisme vénitien, cette étude de la vie qui vinrent corriger chez Sansovino l'étroitesse des doctrines de la Renaissance. Lorsque nous admirons cette délicieuse Madone de la Loggetta, si vive, si animée, nous ne sommes pas en présence d'une œuvre de la Renaissance. Florence, à ce moment, serait incapable de produire une œuvre semblable; elle ne peut apparaître que dans un milieu qui a pu échapper à la froideur de la Renaissance, pour conserver cette jeunesse, cet élan, cette vivacité d'impression que seule peut inspirer l'étude de la nature.



S. Jacques, du Dôme de Florence

« Parmi tous les artistes de ce temps, dit le *Cicerone*, les Vénitiens sont ceux dont la conception est la moins affectée et l'exécution la moins conventionnelle. Un des grands mérites de Sansovino est d'être le plus simple des artistes de 1530 à 1570. » Et le Cicerone en donne la raison: « C'est, dit-il, parce que Sansovino est moins dominé par le maniérisme de l'école pittoresque romaine et qu'ainsi il put maintenir à Venise, avec sa propre école, comme une seconde tradition du grand siècle de l'art. »

La vie de Sansovino pourrait se diviser en trois périodes. La première, la période florentine, est la période Renaissance, celle où domine presque exclusivement l'influence

de l'Antiquité, la seconde, de peu de durée, est la période romaine où les mêmes idées règnent, mais en prenant un caractère de force inspiré par l'art de Michel-Ange, la dernière enfin, de beaucoup la plus longue est la période vénitienne, celle qui constitue vraiment le plus grand titre de gloire du maître.



La Loggetta

De la période florentine de Sansovino nous ne possédons plus que deux œuvres mais elles sont extrêmement importantes et significatives. Dans l'histoire de la Renaissance le *Bacchus* de Sansovino a la même valeur que le *David* de Michel-Ange. C'est le même enthousiasme pour l'Antiquité; mais à côté de la conception virile de Michel-Ange, c'est la conception féminine, c'est la vision d'un être beau, fait pour l'amour et non pour les combats. Plus de muscles saillants, mais des chairs fines et des membres délicats. Plus d'attitudes violentes, mais la souplesse d'un corps jeune et agile. Ce n'est pas l'*Hercule farnèse* qui a servi de modèle, mais quelque statue de *Faune* ou d'*Apollon*. Et la statue est si belle qu'il semble que l'art même de Praxitèle revive entre les mains de Sansovino.

Les mêmes idées d'élégance, la même volonté de reproduire les formes d'un être jeune et beau, se remarquent dans le *S. Jacques* du Dôme. Il est charmant par son expression de juvénile fierté, et l'on admire la nouveauté de l'exécution qui donne aux draperies tant de légèreté. Mais on voit s'accentuer une mode que nous avons déjà signalée dans les œuvres du maître de Sansovino, cette mode du *contrapposto* qui consiste à chercher tout l'effet de la statue dans l'opposition des membres et le balancement du corps.

En 1514, pour l'entrée à Florence du pape Léon X, Sansovino fit de nombreux arcs de triomphe et, en collaboration avec Andrea del Sarto, il construisit toute une façade

en bois pour le Dôme de Florence. Mais de ces œuvres de Sansovino, comme de toutes celles qui furent faites à ce moment pour des cérémonies publiques, il ne subsiste d'autre souvenir que les récits de Vasari. Au cours de cet ouvrage nous aurons continuellement à parler des travaux considérables que les sculpteurs florentins eurent à faire, soit pour les entrées solennelles des Empereurs et des Papes dans leur ville, soit pour le Mariage de leurs souverains ou le Baptême de leurs fils, mais malheureusement ces travaux qui tinrent une si grande place dans la vie des artistes de cette époque n'eurent qu'une existence tout éphémère et ne sont plus connus de nous.



Minerve, de la Loggetta

Très remarqué par le pape Léon X par suite de ces décorations, Sansovino fut attiré à Rome, où il resta pendant tout le pontificat de Léon X et de Clément VII. De cette période où Sansovino fut employé à plusieurs œuvres d'architecture, dont la plus importante fut l'Eglise des florentins, nous citerons, comme la plus belle œuvre de sculpture, la *Madone de S. Augustin,* Madone qui, étant devenue l'objet d'une dévotion spéciale, est toujours toute parée de bijoux qui la cachent à moitié aux regards. Elle est très célèbre mais je ne crois pas qu'il convienne de beaucoup l'admirer. La tête de la Vierge trop inspirée de l'antiquité a la beauté régulière, mais aussi la froideur, des têtes de Junon; et dans l'enfant Jésus campé en petit hercule on retrouve le mauvais goût mis à la mode par Michel-Ange.



Apollon, de la Loggetta

Le sac de Rome mit fin à cette première partie de la carrière de Sansovino. En 1527 il quitta Rome avec le dessein d'entrer au service du roi de France, mais en passant à Venise il y trouva un tel accueil qu'il s'y installa et y resta jusqu'à la fin de ses jours.

Au XVIe siècle Venise était par excellence la ville du luxe, des fêtes brillantes, la ville où tout semblait converger vers le plaisir. Le talent naturellement élégant et sensuel de Sansovino trouvait à Venise dans la ville du Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse le véritable milieu qui lui convenait et s'y développa plus librement qu'il n'eût pu le faire à Florence ou à Rome.

Je ne parlerai pas des œuvres d'architecture que Sansovino fit à Venise, car dans cet ouvrage je n'étudie les artistes qu'au point de vue de leurs sculptures, mais il est impossible de ne pas rappeler le rôle prépondérant que Sansovino joua comme architecte. Il fut plus grand encore comme architecte que comme sculpteur. Par la *Libreria*, la *Loggetta*, le *Palais Cornaro* il renouvela toute l'architecture vénitienne et la marqua d'un si puissant caractère que depuis lors les architectes n'ont fait que l'imiter.



Madone, de l'Arsenal

Le ravissant monument, dit la *Loggetta*, qu'il construisit au pied du Campanile de S. Marc, est décoré de quatre statues de bronze qui représentent son art dans toute sa fleur et sa plus pure originalité. Jamais on n'a mis dans une sculpture plus d'élan, plus de joie et d'amour de la vie. Sans doute il ne faut pas, en présence de ces statues, songer à la pureté de style de Ghiberti et de Luca della Robbia; il faut accepter ce maniérisme qui se plait aux attitudes mouvementées et qui recherche les effets brillants et pittoresques; mais, dans cet art nouveau qui ne pense qu'à mettre en relief la beauté et le charme des formes du corps, elles sont vraiment un modèle que Benvenuto Cellini lui-même n'égalera pas. C'est bien là le véritable idéal du premier âge de la Renaissance, de cet art qui règnera pendant tout le XVIe siècle, jusqu'au jour où le Bernin trouvera le moyen d'être encore plus ardent, plus vivant et plus sensuel.

Sur la façade de la Loggetta, dans sa partie inférieure, on admirera encore les ravissantes figures décoratives placées dans l'entre-deux des arcs et les bas-reliefs surmontant les niches. La partie supérieure de la Loggetta est décorée de grands bas-reliefs de marbre qui n'ont plus la même finesse et semblent avoir été exécutés à une époque postérieure, sans doute par les élèves de Sansovino.

A l'intérieur de la Loggetta se trouve une *Madone*, (1) chef-d'œuvre de grâce et de vivacité. Le petit S. Jean est assis aux pieds de la Madone, et la Vierge et l'enfant Jésus, dans un élan d'affection, se tournent vers lui pour le saisir et l'embrasser. C'est une œuvre vraiment bien séduisante, d'une vie prodigieuse et qui semble toute faite d'un sourire.

Sansovino a représenté plusieurs fois la Madone, mais dans aucune autre statue il n'a su retrouver le charme extraordinaire de la Madone de la Loggetta. La *Madone de l'Arsenal*, par l'ampleur des formes et l'immobilité du visage, rappelle la Madone de

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

S. Augustin et appartient encore au style romain de Sansovino. La *Madone de la Chiesetta*[1] plus vivante, plus gracieuse, appartient au même style que la Madone de la Loggetta.

Parmi les œuvres les moins maniérées de Sansovino, il faut citer la statuette de *S. Jean Baptiste* qui surmonte les Fonts baptismaux de l'église des Frari, et la magistrale statue de *S. Thomas Rangone de Ravenne,* placée sur la porte de l'église San Giuliano. Cette dernière statue a une simplicité et une dignité d'expression que Sansovino n'a pas su conserver, lorsque plus tard il eut à faire les statues des quatre *Evangélistes* pour le chœur de S. Marc.



Porte de la Sacristie de S. Marc

Sansovino a fait deux *Tombeaux* à Venise, celui de l'*Archevêque de Chypre Podocataro,* qui ne comprend en fait de sculpture que la statue du Prélat, et celui beaucoup plus important du *Doge Francesco Venier.* Dans la lunette de ce tombeau on voit un grandiose et admirable bas-relief représentant la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort qu'adorent deux personnages agenouillés. Dans le groupe de la Vierge et du Christ, Sansovino s'inspire de la *Pietà* de Michel-Ange; il reprend le même motif en lui donnant plus de simplicité et de souplesse. Aux côtés du Doge, représenté couché sur le sarcophage, sont deux figures de Vertus, la *Charité* et l'*Espérance.* La statue de l'*Espérance* est justement célèbre. Par sa forme si pure et si simple, par son expression si profonde, elle est un des chefs-d'œuvre du maître et une des plus belles représentations que l'on ait faites de cette Vertu.

Je viens de dire ce qui me plaît le plus dans les œuvres de Sansovino, c'est dans des sujets tels que l'*Espérance* de la Tombe du Doge Venier, dans la *Madone* et les *Statuettes de la Loggetta* qu'il me paraît avoir trouvé les formes convenant à son génie. Il ne devait pas exceller de la même manière dans des sujets plus graves, dans les grandes scènes de la vie du Christ, où d'autres qualités que l'élégance et le sentiment de la délicatesse sont nécessaires. Dans la célèbre *Porte de bronze de la Sacristie de S. Marc,* s'il est

---

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

vrai que Sansovino brille par la beauté des décors, par l'habileté avec laquelle, selon l'exemple de Ghiberti, il encadre les motifs principaux s'il est vrai qu'il montre la même adresse dans l'art de disposer les figures de ses bas-reliefs, on ne peut s'empêcher de remarquer combien l'œuvre est théâtrale, et combien l'expression des sentiments est faussée par cette recherche de l'effet décoratif. Sansovino n'est pas un maître qui, comme Donatello, pleure au pied de la croix et fait entendre des cris de désespoir, c'est un artiste qui ne se préoccupe que de plaire aux yeux par le joli dessin des membres et le pittoresque groupement des figures. Admirons toutefois son habileté et le soin extraordinaire qu'il a apporté à sculpter cette porte, notamment l'adresse avec laquelle son ébauchoir, semblable au pinceau d'un Memlinc, a disposé, autour du Christ mort, toute la scène du Calvaire, et, autour du Christ ressuscité, le concert céleste des Anges.

Les mêmes réflexions s'appliquent aux six bas-reliefs de bronze représentant les *Miracles de S. Marc,* qui décorent la balustrade du chœur de S. Marc; mais toutefois ici les qualités sont moins grandes et les défauts plus accentués. C'est un encombre excessif, où l'œil a de la peine à saisir la pensée de l'artiste et ne trouve pas même, en revanche, quelque beau morceau de bravoure à admirer. Plus Sansovino avance en âge, plus il se laisse entraîner au courant du jour et tombe dans les exagérations qui rendent le Jugement dernier de Michel-Ange si condamnable.

Dans le même style compliqué, mais prodigieusement habile, est un petit *Tabernacle* du Musée du Bargello, dont le motif principal représente le Christ entouré d'Anges.

Antérieurement à ces bas-reliefs et dès son arrivée en Venise, Sansovino avait fait à Padoue, pour la célèbre chapelle de S. Antoine, un bas-relief représentant *le Saint rendant la vie à une noyée.* C'est le seul grand relief de marbre fait par ce maître. Il s'y montre moins tourmenté que lorsqu'il travaille le bronze, mais ses tendances à l'imitation antique, ses recherches anatomiques diminuent la valeur expressive de sa pensée.

Et Sansovino, lui aussi, à la suite de Michel-Ange, comme tous les autres florentins, veut faire des statues colossales et quoique ce genre convînt mal à son talent il fit deux colosses, un *Mars* et un *Neptune* pour décorer le grand escalier du Palais Ducal. Il ne faut pas être trop sévère pour des statues traitées, comme celles-ci dans un pur effet décoratif et il faut reconnaître qu'elles ne sont pas inférieures à celles que Bandinelli et l'Ammannati faisaient au même moment à Florence.

Vasari a parlé longuement de la personne de Jacopo Sansovino et du charme qu'il exerçait autour de lui « C'était, dit-il, un homme de belle taille, élégant et se tenant trèsdroit. Sa carnation était très blanche, ses cheveux blonds. Très gracieux et très beau il fut aimé dans sa jeunesse par de grandes dames. Devenu vieux il avait un air majestueux, avec une belle barbe blanche. Il marchait comme un jeune homme; à l'âge de quatre vingt

treize ans, il était encore alerte et bien portant, voyant sans lunettes les plus petites choses quelque éloignées qu'elles fussent, et il écrivait sans baisser la tête et sans prendre aucun point d'appui, comme le font la plupart des vieillards. Il s'habillait avec recherche, aimant les femmes et se plaisant dans leur compagnie jusque dans sa plus extrême vieillesse. »

Avant Sansovino de nombreux sculpteurs florentins étaient venus à Venise et leur action y fut considérable pendant tout le cours du xve siècle; mais aucun de ces artistes ne s'était installé définitivement dans cette ville, comme le fit Sansovino, aucun n'exerça une action comparable à celle de ce grand maître qui, on peut le dire, transforma l'art vénitien en créant, dans la sculpture et plus encore dans l'architecture, un style qui régna pendant tout le cours du xvie siècle.

Vasari donne une longue liste de ses élèves, Solosmeo de Florence, Danese Cattaneo de Carrare, Girolamo de Ferrare, Jacopo Colonna de Venise, Luca Lancia de Naples, Tiziano de Padoue, Pietro de Salò, et le plus grand de tous Alexandre Vittoria. Parmi les florentins, deux grands artistes, que nous retrouverons plus loin, ont été les élèves de Jacopo Sansovino, Tribolo et Ammannati.



Madone, de la Chiesetta

TROISIÈME PARTIE

LES SCULPTEURS DES GRANDS-DUCS DE TOSCANE



Portrait de Bandinelli

BANDINELLI

1488–1560

Au point de vue de l'histoire de l'art, sinon au point de vue de la beauté des œuvres, Bandinelli est le maître le plus important que l'on puisse citer après Michel-Ange et Sansovino.

Comparé à ces deux artistes Bandinelli a ceci de particulier qu'il a passé toute sa vie à Florence. Son art ne s'est pas transformé comme celui de Michel-Ange au contact du milieu romain, ni comme celui de Sansovino au contact du milieu vénitien, et ainsi, mieux que ces deux maîtres, il représente dans son essence, dégagé de toute influence étrangère, le style même de la Renaissance. Il occupe dans l'art de la sculpture la même place que Vasari ou le Bronzino dans l'art de la peinture.

Dans la vie de Michel-Ange nous avons noté deux périodes principales : la période florentine pendant laquelle il se montre le disciple exclusif de l'art antique, et la période romaine caractérisée par l'influence de la pensée chrétienne. Cette influence chrétienne, qui se manifesta par la recherche de l'expression, était en désaccord avec les idées régnant en Italie au début du XVIe siècle et ne devait pas être acceptée par les artistes, par les Florentins encore moins que par tous les autres. L'action de la Cour papale, cette résurrection de l'art chrétien, au moment même où apparaissait le grand mouvement de la Renaissance antique, était un véritable anachronisme. C'était vouloir arrêter la Renaissance au moment même où elle naissait et s'imposait dans tout l'éclat de sa brillante nouveauté. Alliée à la Renaissance antique, l'idée chrétienne a pu pendant quelques années,

dans les mains de Raphaël et de Michel-Ange, réaliser une forme d'art d'une supérieure beauté, mais ce ne fut qu'une alliance momentanée à laquelle les maîtres florentins du XVI[e] siècle devaient d'autant moins s'intéresser qu'ils n'étaient pas très ardents dans leur foi religieuse et que, d'autre part, ils étaient passionnés pour les nouvelles idées de la Renaissance et désireux de leur faire produire toutes leurs conséquences.

Il était donc à prévoir que l'école du XVI[e] siècle laisserait tomber les recherches spiritualistes de Michel-Ange pour ne s'intéresser qu'à la technique de l'art et à la représentation des formes. Et le triomphe de la Renaissance fut à ce moment d'autant plus facile que la Papauté elle-même renonça à défendre l'art chrétien et que les idées de la Renaissance s'installèrent sur la chaire de S. Pierre avec deux membres de la famille des Médicis, avec Léon X et Clément VII. L'art de Michel-Ange et de Raphaël, cet art qui fut le résultat de la pensée romaine unie aux formes florentines, ne brilla réellement dans tout son éclat que sous le pontificat de Jules II. La part faite à cette forme d'art passagère, nous devons donc détourner les yeux de Rome, pour revenir dans cette Florence qui, pendant un siècle encore, dirigera les destinées de l'Italie. Et, à Florence, le grand maître, le chef de l'école, c'est Bandinelli.

Bandinelli n'est pas chrétien. Rien de ce que Michel-Ange a cherché dans le plafond de la Sixtine, ne l'intéresse. Il n'est pas non plus un patriote. Il ne semble pas avoir souffert des malheurs de sa patrie et de l'invasion étrangère. Tandis que Michel-Ange, comme un vaillant soldat luttait sur la brèche des fortifications qu'il avait construites lui-même, Bandinelli se réfugiait à Lucques, pour ne revenir à Florence qu'une fois la tempête passée.

D'autre part si nous le comparons à Jacopo Sansovino nous remarquerons qu'il n'est pas sensuel. La seule chose qui lui plaise, même en dessinant le nu d'une femme, ce sont les pures questions d'art. Ni penseur, ni sensuel, il semble que, plus que tout autre, il ait voulu contempler la beauté des lignes, indépendamment de tout ce qu'elles peuvent signifier.

Dans cette étude des formes, son idéal est le même que celui de Michel-Ange. Comme lui il aime la force, et comme lui il a le désir de s'élever au-dessus de la nature. Partant il épaissira et grossira les formes, empruntant aux statues romaines les traits qu'il ne trouvait pas dans la race florentine, n'ayant d'autre ambition que d'exprimer avec plus d'énergie cet idéal de force qui lui semblait le point culminant de l'art.

Je dis tout de suite que si ces recherches correspondaient bien fidèlement à l'esprit de la Renaissance, aux idées qui avaient cours dans le monde des artistes par suite de leur éducation littéraire et de leur étude des statues antiques, ces idées avaient peine à pénétrer jusque dans le peuple, dans ce peuple qui conserva la foi religieuse plus longtemps que le monde des lettrés et des artistes et dont les yeux étaient habitués aux formes délicates que le ciseau des maîtres du XV[e] siècle avaient prodiguées dans toutes les églises, dans tous les palais et dans toutes les rues de la ville.

Aussi si Bandinelli eut la faveur de la cour, s'il fut le sculpteur attitré de Cosme de Médicis, il ne put jamais gagner le cœur du peuple et les chroniqueurs nous ont

transmis tous les lazzis, tous les pamphlets du peuple florentin contre ses œuvres qui formaient un si vif contraste avec toutes les traditions de l'école nationale.

Aujourd'hui nous pensons comme le peuple florentin, et Bandinelli, après avoir joui pendant plusieurs siècles d'une haute renommée, nous apparaît comme un des maîtres les moins sympathiques de l'art italien. Nous le négligerions volontiers et, s'il ne s'agissait que de notre plaisir esthétique, nous n'aurions pas grand tort; mais comme il s'agit d'écrire l'histoire des idées artistiques, de suivre la naissance et la disparition des grandes formes d'art qui ont régi le monde, Bandinelli doit être mis au premier plan.

Nous pouvons, en effet, nous devons même ne pas l'aimer, mais il faut dire quelle place il a tenu à son époque, il faut dire qu'il fut, avec Michel-Ange, et plus que Michel-Ange le grand artisan du triomphe de la Renaissance à Florence.

Si les statues de Bandinelli nous déplaisent il ne faut pas conclure de prime saut à l'infériorité de son talent artistique; Bandinelli avait au contraire, au plus haut degré, les qualités que l'école recherchait alors. Il connaissait admirablement le corps humain, et ses dessins reproduisant le nu sous toutes les formes possibles ont été considérés par Vasari et les autres critiques ses successeurs, comme étant les plus beaux qui aient été faits à Florence. Un dessin de Bandinelli, le *Martyre de S. Laurent,* qui a été si merveilleusement gravé par Marc-Antoine, est peut-être au point de vue de la composition, de l'attitude des figures, de la mise en saillie de la structure humaine, la pièce la plus significative de la Renaissance, celle qui, plus que la *Sixtine* de Michel-Ange, plus que les *Chambres* de Raphaël, où réapparaissent les idées religieuses du Moyen-âge, nous dit ce que la pure doctrine de la Renaissance demandait aux artistes.

Aujourd'hui si les œuvres de Bandinelli nous déplaisent, c'est parce qu'elles n'ont pas d'expression et c'est aussi parce qu'elles ne reproduisent pas assez fidèlement les formes que l'artiste avait sous les yeux, c'est parce qu'il cherchait son idéal dans l'imitation des statues romaines. Ce sont précisément ces recherches, que nous considérons aujourd'hui comme des défauts, que les lettrés et les artistes de la Renaissance tenaient en si haute estime.

Bandinelli a vécu au milieu de la haine, et il semble que dans ce milieu du XVIe siècle où les artistes furent si envieux les uns des autres, il ait lui-même encouru plus de reproches encore que ses contemporains. A ce moment tous les artistes se haïssent, et Michel-Ange lui-même fut en hostilité déclarée avec Léonard, avec Raphaël, avec Jacopo Sansovino.[1]

Quel contraste avec le siècle précédent. Sans doute les artistes du XVe siècle ont eu leurs conflits, mais c'est à peine si l'histoire nous en a conservé un faible écho. Et nous concevons mal en effet comment la haine eût pu germer et grandir dans le cœur

(1) « On ne peut citer de Buonarroti un seul trait de bienveillance envers ses illustres émules, tandis que l'on connaît de lui plus d'une dure parole à l'adresse des plus éminents parmi eux. » « Il n'y a que ces idiots de milanais pour te commander un travail en bronze » dit-il un jour publiquement à Léonard de Vinci; et Raphaël n'était à ses yeux qu'un « envieux qui avait plus d'application que de génie. » KLACZKO, *Causeries florentines,* page 43.

d'un Antonio Rossellino, d'un Civitali ou d'un Andrea della Robbia. Mais, au XVI[e] siècle, le lien religieux est brisé, les artistes ne travaillent plus en vue d'une grande idée morale, ils ne sont plus poussés que par le culte de leur individualité, et dans leur soif de gloire, d'honneurs et de richesses, ils prennent cette irritabilité qui depuis lors n'a cessé d'être l'apanage de leurs successeurs. Dans leurs études, dès les premières années de leur apprentissage, ils ne s'intéressent qu'à la puissance des muscles, ils ne comprennent plus que l'importance de la force dans la vie réelle, ils sont batailleurs, spadassins, et lorsqu'ils sont les plus forts ils n'hésitent pas à se débarrasser de leurs adversaires par un coup d'épée ou de poignard.

Aux yeux de la postérité, Bandinelli a eu à lutter, non seulement contre les critiques violentes de Benvenuto Cellini, mais contre les accusations calomnieuses de Vasari, visant sa réputation d'honnête homme. Vasari a accusé Bandinelli d'avoir détruit le célèbre carton de Michel-Ange. « Le carton de Michel-Ange, dit-il, ayant été exposé dans la salle du grand Conseil, Baccio Bandinelli, qui, plus que tous les autres artistes, fréquentait ce lieu, fit faire une fausse clef de cette salle et, dans le tumulte qui suivit la chute de Pierre Soderini en 1512, il lacéra le dessin en plusieurs morceaux. On supposa que Bandinelli avait coupé ce dessin pour en emporter quelques morceaux. D'autres pensèrent qu'il avait voulu enlever aux jeunes artistes la faculté de l'étudier, afin de les empêcher de faire des progrès dans l'art, d'autres enfin supposèrent qu'il avait agi dans le but d'être agréable à Léonard de Vinci, dont le carton de Michel-Ange avait singulièrement affaibli la réputation, d'autres enfin, mieux avisés sans doute n'y virent qu'un effet de sa haine pour Michel-Ange, de cette haine qui l'anima contre lui pendant toute sa vie. La perte de ce carton fut une cruelle perte; Bandinelli se couvrit de honte et mérita d'être accusé par tout le monde d'envie et de méchanceté. »

Bandinelli ne s'est pas relevé d'une telle accusation et on n'a cessé de le citer comme le plus haineux des artistes de la Renaissance. Or le récit de Vasari n'est qu'une abominable calomnie. M. Perkins l'a démontré jusqu'à l'évidence. « Un examen attentif des faits, dit-il, prouve que Bandinelli n'a pu se rendre coupable de l'acte honteux qu'on lui impute, ni en 1512 comme l'avance Vasari dans la biographie de cet artiste, ni en 1517 ainsi que l'affirme cet écrivain si peu exact dans sa notice sur Michel-Ange; car Cellini nous dit que lorsque Torrigiano revint d'Angleterre à Florence, en 1518, il était lui-même occupé à faire des études d'après ce carton. La présomption la plus forte en faveur de l'innocence de Bandinelli se trouve peut-être dans le silence de Cellini qui, ardent admirateur de Michel-Ange et ennemi plus ardent encore de Bandinelli, n'eût pas manqué, s'il eût cru à cette accusation, de la lui reprocher hautement et Condivi lui-même n'eût pas dit qu'on ignorait comment ce carton avait été détruit, s'il eût existé la moindre certitude à cet égard. » M. Müntz a récemment fait remarquer que l'Anonyme de Morelli qui écrivait en 1519 vit encore le carton de Michel-Ange dans la salle du Palais vieux là même où il avait été exposé pour la première fois et de plus que Paul Jove mentionne l'ouvrage comme existant encore à son époque, ce qui nous reporte vers le milieu du XVI[e] siècle.

De toute cette animosité des amis de Michel-Ange il ne faut retenir qu'une conclusion, c'est que Bandinelli était détesté par eux, surtout parce qu'ils le considéraient comme étant le seul qui pût alors balancer la gloire de Michel-Ange.

Plus encore que Vasari, Cellini ne cesse d'attaquer Bandinelli d'une façon odieuse. Mais quelle foi ajouter à ce Cellini, à cet assassin qui n'a jamais eu le moindre soupçon de sens moral? Ne nous dit-il pas crûment, et comme s'il voulait s'en vanter qu'il « avait résolu de tuer son ennemi Bandinelli »?

Bandinelli appartenait à une famille d'artistes. Son père était un orfèvre dont la boutique, au dire de Vasari, était la première de Florence. Fournisseur des Médicis, de Laurent et de son frère Julien, il devint leur homme de confiance et fut chargé par eux, lors de leur exil en 1494, de mettre en lieu sûr leurs richesses. Il était à même de donner à son fils une grande instruction technique, une haute culture littéraire, et tous les avantages qui résultent pour un artiste de la fréquentation des hommes de cour. Bandinelli, de bonne heure, fut placé mieux que tout autre pour connaître les idées qui se faisaient jour dans le milieu des Médicis et pour trouver les nouvelles formes artistiques qui convenaient à ces idées.



Hercule et Caccus

Bandinelli a été un infatigable travailleur. Parmi les sculpteurs italiens il est avec Donatello, Michel-Ange et le Bernin, un de ceux qui ont taillé les plus nombreux et les plus gros blocs de marbre.

Dans sa jeunesse, Bandinelli, après avoir débuté en faisant quelques statues dans le style antique, notamment un *Hercule* et un *Mercure* qui plus tard, en 1530, fut envoyé au roi de France, obtint en 1512 la commande d'un *S. Pierre* pour la Cathédrale de Florence. C'est une statue encore peu significative, dans laquelle il suffit de signaler, comme trait intéressant, une imitation des statues de Donatello et plus particulièrement du *S. Marc* d'Or San Michele.

Ensuite, comme tous les artistes en vue de cette époque, il fut appelé à Lorette où il termina les bas-relief de la *Naissance de la Vierge*.(1) Il faut, je pense, considérer comme étant de Bandinelli toute la partie droite représentant S.te Anne et le groupe des visiteuses. Le style d'Andrea Sansovino, plus simple, se reconnaît dans la partie de gauche représentant la toilette du nouveau-né. Au sujet de ce bas-relief Vasari a deux versions. Dans la vie d'Andrea Sansovino il dit que ce maître commença ce bas-relief qui fut dans la suite terminé par Bandinelli. Dans la vie de Bandinelli il dit au contraire que le bas-relief commencé par ce maître fut terminé par Raphaël da Montelupo. Le style de l'œuvre me paraît plutôt confirmer la première version.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

Bandinelli fit ensuite, pour le Palais des Médicis à Florence, diverses statues, notamment un *Orphée*, en imitation de l'Apollon du Belvédère et une *Copie du Laocoon*. En même temps il restaurait le groupe original, faisant les bras qui manquaient; restauration qui passe pour une des plus belles qui aient été faites à un antique.

Et nous arrivons à la première œuvre importante du maître, au groupe colossal d'*Hercule et Caccus* qui est placé devant la porte du Palais de la Seigneurie. Lorsqu'on parle de cette œuvre de Bandinelli on ne peut s'empêcher de penser aux *Mémoires* de Cellini qui contiennent la plus mordante attaque qu'un artiste ait jamais dirigée contre un autre artiste. La critique de Cellini sur l'*Hercule et Caccus* est une page féroce et d'autant plus dangereuse qu'elle a été écrite par un homme connaissant tous les secrets de son art et dont les mots portent comme des flèches empoisonnées. « Si l'on rasait les cheveux de ton Hercule, dit-il, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir la cervelle. On ne sait si sa face est celle d'un homme ou d'un monstre tenant à la fois du lièvre et du bœuf; en outre, elle n'est pas à l'action. La tête est mal attachée au cou, avec si peu d'art et d'une manière si disgracieuse qu'on n'imagina jamais rien de pis. Ses grosses épaules ressemblent aux deux paniers du bât d'un âne. Sa poitrine et ses membres sont copiés non sur la nature humaine, mais d'après un mauvais sac de melons dressé le long d'un mur. Le dos paraît être aussi la reproduction d'un sac de calebasses. On ignore comment les deux jambes tiennent à ce torse difforme, on ne sait pas s'il s'appuie sur une jambe ou sur l'autre, et on voit encore moins s'il repose sur toutes deux, suivant la méthode observée quelquefois par les maîtres qui possèdent un peu leur métier. On reconnaît facilement que cette statue tombe en avant de plus d'un tiers de brasse, ce qui est la plus grande et la plus impardonnable de toutes les erreurs dont se rendent coupables ces artistes sans valeur qui nous pleuvent par douzaines. Quant aux bras ils sont tous deux étendus sans aucune grâce, et on n'y découvre pas plus d'art que si tu n'avais jamais contemplé un homme nu et vivant. La jambe droite de l'Hercule et celle de Caccus qui la touche sont agencées de telle façon que, si on les séparait, il ne resterait plus à l'endroit où elles se rencontrent assez de mollet non seulement pour toutes deux, mais encore pour une seule. On dit encore qu'un des pieds de l'Hercule est enterré et que l'autre semble posé sur des charbons ardents. »

En citant cette page la plupart des historiens de la sculpture florentine s'abstiennent de tout commentaire. Elle comporte cependant de nombreuses réflexions, car toutes les critiques de Cellini n'ont pas la même portée et, en discutant son opinion sur Bandinelli, c'est l'art de toute cette époque que l'on analyse.

Cellini n'a pas raison de reprocher à l'Hercule de Bandinelli la petitesse du crâne. Si Bandinelli a commis quelque exagération il n'a fait que suivre les conseils donnés par l'art antique qui estimait que dans la représentation du type de l'Hercule le développement excessif de la musculature devait entraîner nécessairement l'atrophie du cerveau. Plus graves sont les reproches relatifs à l'exagération des muscles à « ce dos qui ressemble à un sac de calebasses » mais comment Cellini n'a-t-il pas vu que Bandinelli n'était pas

seul à mériter de tels reproches et que cette critique remontait jusqu'à Michel-Ange, jusqu'à ce Michel-Ange devant lequel il était en adoration? On ne saurait condamner la musculature de l'Hercule de Bandinelli sans qu'une partie de ce blâme ne retombe sur les figures mêmes des Tombeaux des Médicis. Si l'Hercule de Bandinelli a un pied enterré n'est-ce pas encore une imitation de Michel-Ange qui très souvent s'est plu à ne pas dégager le pied de ses statues? et la pénétration des membres d'Hercule et de Caccus est une licence que s'étaient permis, avant Bandinelli, le grand Donatello, dans son *David* de bronze, et les Grecs du v[e] siècle eux-mêmes, témoin le Discobole. Et d'où vient cette mode de soulever un pied comme s'il était sur des charbons ardents, sinon de Michel-Ange? Mais ici Cellini ne fait que se contredire. Après avoir remarqué, ce qui est vrai, que la statue porte trop également sur les deux pieds, il dit maintenant, ce qui n'est pas vrai, qu'un des pieds est trop violemment soulevé. En faisant cette dernière critique il pensait malgré lui à quelque statue de Michel-Ange, au *S. Mathieu*, à l'*Esclave* du Louvre, à l'*Apollino*, mais non à l'*Hercule* de Bandinelli.



Tombeau de Léon X

En réalité l'*Hercule* de Bandinelli, qui est loin d'être un chef-d'œuvre, est répréhensible surtout par son faible caractère expressif. Il ne dit pas ce qu'il veut dire. Comme l'a très bien vu Cellini le geste du bras est mou, la tête n'est pas à l'action et d'une façon générale la statue ne parvient pas à exprimer ce caractère de force que l'artiste désirait par dessus tout mettre dans son œuvre.

Remarquons toutefois que le groupe de Bandinelli ne fut pas alors jugé si méprisable. Vasari, en effet, après avoir longuement parlé du concours qui eut lieu entre l'Ammannati, Cellini, Jean Bologne, et Vincenzio Danti pour le Neptune de la Place de la Seigneurie ajoute: « La mort empêcha Bandinelli d'avoir la commande de ce Neptune, mais elle lui valut en revanche une grande gloire, car ces quatre modèles firent voir combien étaient meilleurs le dessin, le jugement et le talent de celui qui avait fait *Hercule et Caccus*, et les avaient mis, comme vivants, sur la place. La bonté de cette œuvre a été démontrée par les œuvres qui furent faites depuis la mort de Bandinelli; lesquelles malgré leur valeur n'ont pu atteindre au degré de beauté de celle de Bandinelli. »

Que Bandinelli ait été de son vivant considéré comme un des plus grands maîtres de l'école, nous n'aurions pas besoin d'autre preuve que la commande qui lui fut faite des

Tombeaux de Léon X et de Clément VII. Ces Tombeaux pour lesquels il eut comme collaborateur l'architecte Antonio da San Gallo doivent être considérés comme les types de tombeaux les plus significatifs du nouveau style de la Renaissance.

Pour comprendre l'évolution de l'art florentin il faut rapprocher les tombeaux de Bandinelli, qui datent de 1536, des Tombeaux faits par Sansovino en 1505.

L'œuvre de Sansovino offrait déjà dans l'ordonnance générale et dans le choix des motifs de décoration, une imitation de l'art antique, mais malgré tout on voyait toujours prédominer l'ancien goût florentin caractérisé par la recherche excessive du décor et de la finesse de l'exécution. Ici, c'est la proscription absolue de l'ornement, considéré désormais comme une chose petite et indigne du grand art. C'est, en architecture, toute beauté vue dans le grand effet des lignes; c'est la recherche de la noblesse et de la puissance.

Soyons équitables; l'idée est juste. S'il est vrai que dans la plupart des œuvres de la Renaissance, cette recherche a engendré de la froideur, on peut dire que la doctrine en soi était inattaquable. L'Architecture ne saurait être un simple prétexte à la décoration. Le xve siècle, oubliant les grandes traditions du xiiie siècle, s'était préoccupé parfois trop exclusivement de couvrir ses monuments d'une dentelle de pierre, et son art gagnant en légèreté avait perdu sa grandeur. La Renaissance contenait en principe une réforme féconde, et son seul tort a été de chercher la réalisation de ses idées, non dans l'invention de formes nouvelles, mais dans l'imitation trop servile de l'antiquité.

Si même, sans penser aux grandes œuvres architecturales, nous étudions la décoration des chapelles, des autels, des tombeaux, nous reconnaîtrons que, le jour où la première place était de nouveau restituée à la figure humaine, il convenait de restreindre ces ornements dont les mille détails risquaient de trop retenir les regards.

Le Tombeau de Léon X marque la disparition définitive de l'ornementation dans l'architecture funéraire. Désormais, et sur ce point c'est la grande tradition des maîtres italiens du xive siècle et des français du xiiie qui reparaît, la figure humaine va régner dans l'art en souveraine absolue.

La disposition générale du Tombeau de Léon X qui reproduit le type des arcs de triomphe romain eut un très grand succès. C'est elle que les architectes français adoptèrent dans les Tombeaux de François I et de Henri II, et ils la développèrent encore, car au lieu de plaquer contre un mur l'arc de triomphe, comme une simple décoration, ils l'isolèrent et le dressèrent tout entier au-dessus de la statue tombale du roi.

La décoration des Tombeaux de Bandinelli comprend, dans le bas, trois statues et, sur l'entablement, trois bas-reliefs. Bandinelli n'a pas eu le temps d'achever son œuvre et les parties les plus en vue des Monuments, les deux statues des papes, ne sont pas de lui. Le Léon X est de Montelupo, et le Clément VII, d'un sculpteur assez médiocre, Nanni di Baccio Bigio. De Bandinelli sont les quatre statues de saints placées dans des niches aux côtés des statues des papes. Ce sont les chefs-d'œuvres de ce maître. Sans doute ce sont ici des athlètes plus que des saints, mais le caractère de puissance que Bandinelli veut

reproduire est nettement exprimé et, en se plaçant au point de vue choisi par l'artiste, on doit reconnaître que ce sont là des œuvres de réelle vaillance, sculptées par un maître ouvrier.

Vasari blâme Bandinelli d'avoir placé aux côtés des Papes, et dans un poste secondaire, les statues des Apôtres. Il voit là un acte d'adulation vis-à-vis des Papes et un manque de respect vis-à-vis des Apôtres. Avant Bandinelli on ne mettait en effet, autour des Tombeaux, que des statues allégoriques; et les statues des Saints et des Apôtres étaient réservées pour les Autels; elles accompagnaient une statue du Christ ou de la Vierge, mais jamais celle d'un homme, fut-il un Pape.



Piédestal du Monument de Jean des Bandes noires

Le sommet de chaque Tombeau est décoré de trois importants bas-reliefs, où Bandinelli se montre également habile dans l'art de la composition et du dessin. Dans la Tombe de Léon X, il représente, au centre, l'Entrevue de Léon X avec François I à Bologne et, sur les côtés, deux scènes de la vie de S. Pierre et de S. Paul. Dans la Tombe de Clément VII, c'est le Couronnement de Charles V à Bologne et deux scènes de la vie de S. Jean Baptiste et de S. Jean évangéliste.

Bandinelli ne cessa de jouir de la plus grande faveur à la Cour des Médicis. Après avoir fait les Tombeaux des papes Léon X et Clément VII il reçut de Cosme la commande d'un Monument en l'honneur de son père *Jean des Bandes noires*. Le Monument se compose d'un important piédestal que surmonte la statue assise du Condottiero. Vasari nous dit que Bandinelli ne termina pas la statue et qu'elle ne fut pas tout d'abord placée sur son piédestal. C'est en effet, en 1851 seulement, que la statue, qui était restée dans les salons du Palais vieux, fut exposée sur la place S. Laurent, mais il faut penser que le Monument ne fut pas alors reconstitué tel que l'avait conçu Bandinelli. Il n'y a pas de raccord entre la statue et le piédestal qui est trop gros et fait paraître la statue trop petite. Or le texte même de Vasari nous dit qu'il devait y avoir entre le piédestal et la statue une base qui avait précisément pour but d'élever la statue et de donner au Monument des formes plus élancées et plus harmonieuses. L'absence de cette base suffit aujourd'hui à dénaturer une œuvre qui est cependant d'une réelle beauté.

Le piédestal de Bandinelli, un des plus beaux piédestaux de statue créés par l'art florentin, est également intéressant par la noblesse des formes architecturales, par l'élé-

gance et la richesse du décor et par la beauté du grand relief de la face antérieure. Ce bas-relief par le mouvement des figures, et la science des nus peut être considéré comme un des bas-reliefs types de l'art du XVIe siècle.

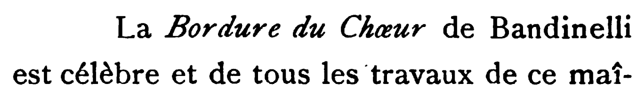
Vers cette époque le grand duc Cosme renonça à habiter le Palais des Médicis, l'illustre demeure construite par Michelozzo, et transporta sa résidence au Palais de la Seigneurie. De là dans ce Palais ces travaux considérables d'aménagement auxquels Vasari eut tant de part et qu'il décrit si minutieusement dans ses œuvres.



Bordure du Chœur du Dôme de Florence

En collaboration avec l'architecte Giuliano di Baccio d'Agnolo, Bandinelli commença la grande Salle des Cinq cents, qui fut plus tard terminée par Vasari. Bandinelli fit pour cette salle les trois statues de *Léon X*, de *Jean de Médicis*, du *duc Alexandre* et le Groupe de *Clément VII couronnant Charles V*, mais il n'exécuta pas lui-même toutes ces sculptures qui furent en partie terminées après sa mort par son élève de Rossi.

La vie de Bandinelli se termina par de grands travaux au Dôme de Florence, par la *Bordure du Chœur* et la décoration du *Maître-Autel*.



La *Bordure du Chœur* de Bandinelli est célèbre et de tous les travaux de ce maître c'est celui que la critique a le moins maltraité. C'est encore ici une œuvre très significative de l'esprit de la Renaissance. Cette bordure comprend une série de quatre-vingts figures isolées qui représentent, si l'on veut, et cela était sans doute dans la pensée de Bandinelli, des Prophètes et des Apôtres, mais qui, à vrai dire, ne sont qu'une suite d'études de figures observées dans les positions les plus variées. Dans aucune autre œuvre on ne verra se manifester avec une telle clarté l'indifférence de l'artiste à l'égard des sentiments, et l'enthousiasme qui le transporte à la vue d'une attitude, du mouvement d'un membre, de l'attache d'un muscle. Ce sont là, des œuvres sans aucune signification, uniquement de beaux modèles pour une école de beaux-arts. En nous plaçant à ce point de vue, il faut louer le dessin de Bandinelli et une simplicité d'attitudes, une mesure, que nous ne rencontrerons plus dans les œuvres de ses successeurs. Dans le projet primitif la principale décoration de cette bordure du chœur devait être une série de bas-reliefs de bronze, et les figures dont nous venons de parler ne devaient que leur servir de cadre. Mais ces bas-reliefs n'ont jamais été exécutés.

Non moins important que cette bordure était le *Maître-Autel*. Vasari nous a conservé la description de cet Autel, qui n'existe plus, mais dont les principales sculptures

sont dans diverses églises de Florence. Sur l'Autel était un *Christ mort entouré de deux Anges*. Derrière l'Autel sur un gradin était une statue de *Dieu le père* bénissant, accompagnée de deux anges agenouillés tenant des candélabres. Ce piédestal devait être décoré de bas-reliefs en bronze représentant des scènes de la passion. Plus en arrière encore sous l'arc qui faisait pendant à l'entrée principale du chœur, et tournant le dos à l'autel étaient les deux statues d'*Adam* et d'*Eve,* placées aux côtés de l'arbre du mal autour duquel s'enroulait un serpent à face humaine.

Cet *Autel,* qui était, sinon le plus beau, du moins le plus grandiose qui eut été élevé à Florence, n'a pas été conservé. On y voyait de telles nudités que le clergé, en 1722, lorsqu'il ne fut plus aveuglé par son enthousiasme pour le style de la Renaissance, comprit que de telles œuvres ne convenaient pas aux Autels et il fit enlever les statues de Bandinelli. Elles se trouvent aujourd'hui soit au Bargello, soit au cloître ou à l'église de Santa Croce.

Dans la conception de cet Autel, Bandinelli, suivant les doctrines de Michel-Ange, avait renoncé à toute forme décorative pour n'employer que la figure humaine. Au centre il avait représenté la *Mort du Christ* et aux côtés *Adam et Eve*. Ce sont ces figures nues d'Adam et d'Eve, représentées sans le moindre voile qui choquèrent le public des fidèles comme l'avaient fait les nudités du *Jugement dernier* de Michel-Ange.



Adam et Eve

Remarquons toutefois qu'il n'y a pas trace de sensualité dans l'art de Bandinelli. Sous ce rapport il est bien vraiment le frère de Michel-Ange. Tous deux ils se sont également passionnés pour l'étude du nu et tous deux ils ont étudié le corps humain comme ils eussent étudié une plante ou une fleur, ne s'intéressant qu'au dessin des membres, à l'anatomie et à la charpente du corps humain, sans insister un seul instant sur cet attrait particulier que fait naître la différence des sexes. Il est chaste, malgré ses nudités. Et peut être que, si lui et Michel-Ange eussent été moins chastes, ils n'auraient pas avec la même indifférence prodigué ces nus, qu'ils regardaient avec des yeux d'artiste, sans penser que d'autres hommes les regarderaient avec d'autres pensées.

Les deux statues d'*Adam* et d'*Eve* de Bandinelli sont aujourd'hui au Musée du Bargello, mais elles sont exposées d'une façon malheureuse qui en dénature le caractère. Ces deux statues, en effet, qui étaient séparées l'une de l'autre par l'arbre du péché

gance et la richesse du décor et [illegible]
bas-relief par le mouvem[illegible]
un des bas-reli[illegible]

l'illus[illegible]
Se[illegible] [illegible] humaine, ont été rapprochées et resserrées [illegible] Bandinelli n'avait pas conçu ces deux statues pour qu'elles fussent [illegible] et il n'avait pas prévu un arrangement qui est d'un si fâcheux effet. Il importe de modifier cet état de choses et d'exposer les statues sur des piédestaux séparés. On voit à l'entrée de la Grotte de Buontalenti, aux Jardins Boboli, deux statues de Bandinelli, un Apollon et une Cérès qui était un premier projet fait pour l'*Eve* du Dôme.

Le motif principal de l'Autel de la Cathédrale de Florence représentait la *Mort du Christ*, motif composé de deux figures, le Christ mort et un disciple le soutenant dans ses bras. Plus tard Bandinelli reprit ce motif, dans une forme à peu près semblable, destinant ce second groupe à son Tombeau. Ces deux œuvres se trouvent aujourd'hui, la première dans l'église de Santa Croce et la seconde à l'Annunziata.

Nous n'avons pas à insister sur ces sculptures qui ne sont pas au nombre des meilleures du maître; elles ont toutefois les caractères que nous avons signalés dans toutes ses œuvres, dessin correct, science de l'anatomie, recherche de la force, mais en même temps épaississement des formes, manque de grâce et art inexpressif.

Buste de Cosme I

Nous avons dit combien les portraits furent rares à cette époque. Nous attacherons donc d'autant plus de prix au *Buste du duc Cosme*. C'est du reste une œuvre de la plus grande beauté, simple, large et très noble, bien supérieure au buste compliqué et prétentieux que Cellini fit du même personnage.

Nous possédons aussi de Bandinelli son propre *Portrait*;[1] et ses traits expriment bien l'idée que nous nous faisons de lui d'après ses œuvres. A voir cette robuste ossature, cette riche carnation, cette longue barbe de fleuve, il semble que l'on ait devant soi, en chair et en os, le Moïse de Michel-Ange.

Pour être complet il faudrait ajouter à ces œuvres principales un grand nombre d'œuvres secondaires, toute une série de petits bronzes faits à l'imitation de l'antique. Le Musée du Bargello en expose sept: deux *Vénus*, une *Léda*, une *Cléopâtre*, un *Mercure*, un *Hercule* et un *Bacchus*. Il faudrait citer les copies et restaurations qu'il fit des œuvres antiques, dont la plus importante est la copie du *Laocoon* que possède la Gallerie des Uffizi.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

L'œuvre de Bandinelli a été immense. « Bandinelli – dit Vasari – ne reculait devant aucune fatigue, ne perdait pas une minute de son temps, pensant, par ce travail aride, surpasser tous les maîtres de son art. » Quel contraste avec ce hâbleur de Cellini qui a fait tant de tapage et nous a laissé si peu d'œuvres.

Bandinelli qui fit de si nombreux dessins fut aussi un peintre; mais je me suis en vain adressé aux connaisseurs florentins, on n'a pu me montrer une seule peinture de lui. Voici la liste de ses peintures telle que l'a dressée Vasari: Le Sauveur aux limbes, l'Ivresse de Noë, S. Jean Baptiste, la Descente de croix, le Christ flagellé et le Christ mort, ce dernier pour l'église de Cestello. Il fit peindre sur ses cartons par Andrea del Minga plusieurs tableaux, entre autres la *Création* et la *Perte du Paradis,* qui se voient encore aujourd'hui au Palais Pitti, dans la salle de Prométhée. Dans la salle des peintres, à la Gallerie des Uffizi, figure son *Portrait* que l'on suppose peint par lui-même.

Parmi les œuvres gravées de Bandinelli on peut citer: la *Cléopâtre* et la planche dite les *Scheletri di Baccio* par Agostino Veneziano, le *Massacre des Innocents* par Marco de Ravenne et Agostino Veneziano, son propre *Portrait* et le *Portrait du duc Cosme* par Niccolo della Casa, la *Dispute de Cupidon et d'Apollon* par Niccolo Beatricetto et surtout le *Martyre de S. Laurent* par Marc Antoine.

Une chose est bien faite pour surprendre. Nous voyons aujourd'hui des écrivains faire le plus pompeux éloge du style de la Renaissance, du style inspiré par l'Antiquité et, par une inconséquence inexplicable, ils méprisent les œuvres dans lesquelles ce style s'est manifesté avec le plus de clarté et dans sa véritable forme. Pour juger les conséquences de l'imitation de l'art antique, ou pour éviter le mot « imitation » qui semble aujourd'hui un blâme, et pour nous servir simplement du mot « inspiration » qui est encore un éloge, nous dirons que jamais l'art ne s'est inspiré de l'antiquité avec plus d'ardeur et de véritable connaissance qu'au XVI[e] siècle, et que Bandinelli, qui fut un aussi savant dessinateur que Michel-Ange, et qui, à l'encontre de ce maître, n'a introduit dans ses œuvres aucun élément étranger à l'esprit même de la Renaissance, est bien vraiment le représentant le plus typique de cet art. Aimer la Renaissance et blâmer Bandinelli c'est une contradiction inadmissible.

Malgré les attaques de Vasari et de Cellini, Bandinelli a joui de son temps d'une grande réputation et il n'a cessé d'être admiré tant qu'a duré le prestige de la Renaissance.[1] Il est intéressant de rappeler que Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme,* ayant à choisir les deux plus belles œuvres de l'art italien, cite le *Moïse* de Michel-Ange et

(1) Au surplus Vasari tout en blâmant ses défauts à fait un grand éloge de ses talents: « Quant à nous, dit-il, nous devons oublier ses défauts en faveur de ses grands talents, qui le placent au nombre des maîtres les plus habiles et les plus dignes de vivre éternellement. » Et ailleurs: « Ses talents ont toujours été reconnus pendant sa vie, mais ils le seront encore plus après sa mort. Il eut été plus admiré de son vivant s'il eut été plus aimable et plus courtois. » Baldinucci dit que Bandinelli fut le plus grand des sculpteurs après Michel-Ange.

l'*Adam* de Bandinelli.(1) Et cependant Chateaubriand est le premier qui ait réagi contre ces œuvres trop imitées de l'antiquité. Mais ce passage montre bien quel enthousiasme excitaient encore dans le monde des artistes, au début de notre siècle, les œuvres de Bandinelli.

Nous avons raison aujourd'hui de critiquer un art pareil; toutefois en le faisant il faut savoir que nous ne critiquons pas les œuvres d'un artiste secondaire, mais celles d'un des chefs d'une école. En blâmant Bandinelli il faut savoir que c'est la Renaissance même, dans la personne d'un de ses plus illustres maîtres, que l'on condamne.

(1) « La statue de Moïse de Michel-Ange, à Rome, Adam et Eve par Baccio Bandinelli, à Florence, le Vœu de Louis XIII par Coustou, à Paris, le Tombeau du Cardinal de Richelieu, par Girardon, le Monument de Colbert, par Coysevox, le Christ, la Vierge et les Apôtres de Bouchardon, et plusieurs autres statues du genre pieux, montrent que le Christianisme ne saurait pas moins animer le marbre que la toile. » (*Génie du Christianisme*, t. II, chap. la Sculpture).



La Naissance de la Vierge
(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)



Fontaine du port, à Messine, par Montorsoli

MONTORSOLI - RAPHAEL DA MONTELUPO SIMONE MOSCA - DANIEL DE VOLTERRE GUGLIELMO DELLA PORTA - FRANCESCO DA SAN GALLO ALPHONSE LOMBARDI

C'EST à côté de Bandinelli qu'il faut placer tout le groupe des élèves de Michel-Ange, Montorsoli, Montelupo, Giacomo della Porta; c'est de lui plus encore que de leur maître qu'ils semblent dériver. Et en effet aucun d'eux n'a hérité de la grandeur de pensée de Michel-Ange; dans son art ils n'ont vu que la forme, et, en agissant ainsi, ils sont retombés dans les formules de Bandinelli. Ils ne sont plus chrétiens et ils n'ont d'autre bannière que celle de la Renaissance. Mais ils en sont les chefs véritables; ils représentent cet art dans son plein épanouissement, dans tout l'éclat de sa victoire, et, si vraiment l'on veut connaître ce que fut ce mouvement, ce sont leurs œuvres, comme celles de Bandinelli, qu'il faut étudier.

De tous les élèves de Michel-Ange, celui qui de beaucoup a joué le rôle le plus important est MONTORSOLI (1507-1563). A voir ses œuvres on ne se douterait jamais qu'il était entré dans les ordres et qu'il appartenait à la corporation florentine des Servites. Si l'on compare ses œuvres avec celles d'un autre moine, de ce fra Angelico qui vivait au commencement du XVe siècle, on verra, plus que par tout autre exemple, quelle extraordinaire révolution s'était opérée en moins d'un siècle dans le milieu florentin. Au XVIe siècle, un religieux, sans provoquer autour de lui le moindre étonnement, sans cesser d'obtenir la faveur des Papes, peut passer sa vie à sculpter des Apollons, des Hercules et des Nym-

phes, et, lorsqu'il aborde des scènes de la vie chrétienne, personne n'est surpris qu'il n'ait pas d'autre idéal que celui des sculpteurs païens de la Grèce ou de Rome et qu'il fasse de ses Christs des Jupiters et de ses Vierges des Junons.

Montorsoli eut pour maître Andrea Ferrucci de Fiesole. Après avoir travaillé quelque temps à Rome pour la Fabrique de S. Pierre, et à Volterre où il fit la Sépulture de Raphaël Maffi, il eut le bonheur d'être employé à la Sacristie de S. Laurent et d'être distingué par Michel-Ange. A la suite du siège de Florence et des malheurs de sa patrie Montorsoli entra dans la Corporation des Servites. Mais peu de temps après le pape Clément VII, sur les conseils de Michel-Ange, le demanda au Général de son ordre, qui fut obligé de consentir à son départ. Après avoir restauré un grand nombre de statues antiques, Montorsoli revint à Florence avec Michel-Ange pour travailler aux Tombeaux des Médicis. Il aida Michel-Ange à terminer les statues des ducs Laurent et Julien, et il fut chargé de faire la statue de *S. Cosme*. Si l'on en croit Vasari, Michel-Ange lui-même fit en terre le modèle de la tête et des mains. Vasari possédait ce modèle et le tenait pour une des plus belles œuvres de Michel-Ange. Cette statue de S. Cosme et celle de S. Damien de Montelupo qui lui fait pendant sont les sculptures florentines qui rappellent le plus le style de Michel-Ange. On y trouve la même science et le même souci de faire saillir les veines et les muscles. Et cependant, malgré tant de talent, combien de telles œuvres nous laissent indifférents! Nous n'y voyons plus ni véritable dignité, ni noblesse de sentiment, mais une imitation trop servile des procédés de Michel-Ange, une recherche compliquée qui surélève une jambe, replie un bras et fait retomber l'autre lourdement, tourne la tête de côté et donne une hauteur si différente aux deux épaules; le tout sans raison, uniquement pour le plaisir de créer des attitudes nouvelles.



S. Cosme

Les Tombeaux des Médicis terminés, Montorsoli suivit Michel-Ange à Rome et travailla sous ses ordres à la Tombe de Jules II. Il accepta ensuite, sur la demande du cardinal de Tournon, d'aller à Paris au service du roi de France, mais n'ayant pas trouvé très bon accueil de la part de l'entourage du roi, il repartit pour l'Italie sans avoir fait à Paris aucune œuvre de sculpture.

C'est alors pour lui une série de pérégrinations; il s'arrête à Lyon, il visite Gênes, Venise, Padoue, Vérone, Mantoue, Ferrare, Bologne, Arezzo, et il arrive à Florence au

moment où l'on préparait les grandes fêtes pour la visite de Charles-Quint revenant victorieux de Tunis. Il fait alors pour décorer le Pont de la Trinité des statues qui, dit Vasari, lui valurent une grande réputation dans le monde des artistes.

La *Tombe du poète Sannazar,* qu'il fit pour l'église de Santa Maria del Parto, à Naples, présente cette particularité que les deux figures placées à côté de la statue du poète représentent Minerve et Apollon. C'est la première fois que sur une Tombe chrétienne on voyait une autre représentation que celle des Saints ou des Vertus chrétiennes. Cette présence d'une Minerve et d'un Apollon dans une église, sur une Tombe, parut plus tard si inconvenante qu'on transforma ces statues, par une inscription, en statues de David et de Judith.

C'est à Gênes ensuite que nous trouvons Montorsoli où il resta plusieurs années au service du prince Doria.

Il fit une grande *Statue du prince Doria* qui fut élevée sur la place de la Seigneurie. Malheureusement cette statue fut brisée pendant la révolution de 1797. Les fragments, qui en subsistent dans le cloître de S. Marc, nous prouvent que c'était une des plus magnifiques statues triomphales érigées en l'honneur d'un souverain sur une place publique.

Dans l'église de S. Marc, que Montorsoli restaura, on voit de nombreuses sculptures de sa main et notamment plusieurs *Tombes* pour la famille Doria. Celle d'Andrea Doria est simple mais charmante par ses guirlandes de fleurs et ses figures d'enfants. Une *Tribune d'orgue* et deux *Chaires* sont décorées de statues et de bas-reliefs.

Les travaux de S. Marc terminés, Montorsoli fit pour le jardin du Palais Doria une *Fontaine* représentant Neptune sur son char traîné par des chevaux marins, fontaine qui est une première idée de celle que l'Ammannati devait faire quelques années plus tard à Florence.

Ce n'est pas dans ses œuvres religieuses qu'il faut admirer Montorsoli, ce n'est ni dans le S. Cosme, quelques qualités qu'il ait, ce n'est pas dans les bas-reliefs ou les statues de l'église de S. Marc, c'est dans ses grandes œuvres décoratives où se donnait libre carrière son goût du faste et de la grandeur.

Ce que la Fontaine du Palais Doria et la statue du prince Doria faisaient prévoir trouve son épanouissement dans les deux merveilleuses *Fontaines de Messine.*

Dans la *Fontaine du port,* (1) reprenant le motif de Gênes, il représente Neptune commandant aux flots. La statue de Neptune s'élève sur un piédestal magnifique, décoré de monstres et de chevaux marins ; et, avec un sentiment décoratif qu'aucun sculpteur ne retrouvera, Montorsoli accompagne cette statue et la relie au sol par deux grandioses figures de monstres, en forme de Tritons, représentant Carybde et Scilla. Le tout est entouré d'une grande vasque flanquée de petits bassins et décorée de loin en loin par des figures de Dauphins.

Beaucoup plus importante et plus belle encore est la *Fontaine de la grande place.* Montorsoli reprend le motif en hauteur créé par Tribolo, le motif de vasques superposées,

---

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

séparées par de grands fûts ornés de figures et surmontés dans le haut par une statue; et il complète l'idée de Tribolo en disposant dans le bas un grand bassin décoré de reliefs et de statues colossales. C'est une œuvre vraiment merveilleuse et la plus belle fontaine du XVI[e] siècle. La Fontaine de Pérouse de Nicolas de Pise, la Fonte Gaja de Jacopo



Fontaine de la grande place, à Messine

della Quercia avaient représenté tour à tour, par la noblesse de la pensée et la pureté des formes, l'idéal du XIV[e] et du XV[e] siècle, à son tour Montorsoli incarne ici les idées de richesse et de décor somptueux du XVI[e] siècle.[1]

Que Montorsoli fut fait pour de telles œuvres, plus que pour des œuvres chrétiennes, une nouvelle preuve nous en est fournie par les *Apôtres* de la Cathédrale de Messine, œuvre très importante, mais qui ne mérite pas de grands éloges.

Montorsoli resta dix ans à Messine, jusqu'à l'époque où le pape Paul IV, réagissant contre le relâchement de l'église, ordonna que tous les moines qui avaient quitté leurs

(1) Au même style appartient la Fontaine faite par Francesco Camilliani, pour les jardins de don Louis de Tolède à Florence, en 1552. Cette Fontaine, composée de 644 morceaux de marbre fut achetée par le sénat de Sicile en 1573 et transportée à Palerme où elle décore la Place Pretoria. Dans les sculptures de cette Fontaine Francesco Camilliani fut aidé par un autre florentin, Angelo Vaghernio.

couvents reprissent leur habit. Montorsoli revint au couvent des Servi à Florence. Mais peu de temps après, cédant aux instances de l'évêque de Bologne, il alla dans cette ville sculpter l'*Autel des Servi.* En deux ans il termina cette œuvre, la plus importante qu'il ait faite, avec les Fontaines de Messine. L'autel est sculpté sur ses deux faces: sur le devant un Christ nu tient la croix, ayant à ses côtés la Vierge et S. Jean; sur le derrière on voit représentés la Lamentation aux pieds du Christ et deux figures de Saints. Vraiment sur certains points l'œuvre est bien singulière. Montorsoli ne peut pas trouver pour son Christ un autre idéal que pour son Neptune, et il a beau mettre sur son visage une grande expression de bonté, il nous est impossible de voir un Christ dans cette figure, trop forte, trop musclée, trop bien nourrie. Mais l'œuvre est remarquable d'exécution. Jamais Montorsoli n'a fait une statue plus savante, et, en nous placant au point de vue des maîtres de la Renaissance, on peut dire que ce Christ est un des spécimens les plus significatifs de ce qu'ils ont cherché. Il faut aussi admirer, dans cet Autel, la disposition architecturale et voir comment successivement cet art des autels s'est modifié. Ici toute trace décorative a disparu; c'est seulement par la disposition des lignes, par le dessin des pilastres, des colonnes, des niches, des frontons que l'artiste veut nous intéresser. C'est le pendant des recherches faites par Bandinelli et Antonio da San Gallo, dans les Tombes de Léon X et de Clément VII.



Autel des Servi, à Bologne

Montorsoli revint à Florence en 1561. Bandinelli, qui, paraît-il, n'était pas de ses amis, était mort et Montorsoli est alors considéré comme le premier sculpteur de Florence. Il termina sa vie dans son couvent, en consacrant tous ses soins à décorer la *Chapelle des artistes* à l'Annunziata.

RAPHAEL DA MONTELUPO (1505–1567) fut, avec Montorsoli, un des maîtres le plus directement soumis à l'influence de Michel-Ange, mais il est bien loin d'oc-

cuper dans l'art la même place que Montorsoli. Il n'a rien à son actif qui puisse être mis en balance avec les Fontaines de Messine.

Vasari n'a pas écrit la vie de Montelupo, mais nous possédons une biographie écrite par Montelupo lui-même, biographie qui a été publiée par Gaye dans son *Carteggio* et traduite par Perkins dans ses *Sculpteurs italiens.*

Fils d'un sculpteur, il fut placé en apprentissage dans l'atelier de l'orfèvre Michelangelo di Viviano, le père de Bandinelli, et il resta deux ans dans cet atelier, ayant Bandinelli comme compagnon de travail. Peu satisfait des tâches trop serviles qu'on lui imposait dans cet atelier d'orfèvre, il retourna auprès de son père qui avait alors d'importantes commandes, et là il apprit vraiment le métier de tailleur de marbre. Il eut pour condisciple Simone Mosca, le charmant maître ornemaniste en collaboration duquel il fit plus tard de nombreux travaux.

Dans ses Mémoires, Montelupo nous dit que l'élévation de Clément VII au trône pontifical fut un grand événement dans le monde des sculpteurs. La plupart des sculpteurs florentins, dans l'espoir de quelque commande, se rendirent à Rome. Montelupo avait alors dix-neuf ans, et, comme les autres, il partit pour cette ville. Il entra tout d'abord dans l'atelier de Lorenzetto et y resta trois années, travaillant sous ses ordres, soit aux sculptures de la Chapelle Chigi, soit au Tombeau de Bernardino Capella, à San Stefano rotondo.

Lors du siège et du sac de Rome, il s'enferma au Château S. Ange avec son maître Lorenzetto, et s'enrôla parmi les bombardiers chargés de la défense du château. Les pages qu'il a consacrées à ce siège, dans ses Mémoires, complètent le récit de ce drame effroyable, fait par un autre sculpteur, Benvenuto Cellini.

Après ces événements, Raffaello da Montelupo alla à Lorette travailler à la Santa Casa qui était alors l'objet des prédilections de Clément VII. Sous la direction de San Gallo, il continua les travaux qui avaient été commencés par Andrea Sansovino, et il termina plusieurs bas-reliefs, le *Mariage de la Vierge,* l'*Assomption,* la *Nativité* et l'*Adoration des Mages.* Dans ces bas-reliefs, notamment dans l'*Adoration des Mages,* il se montre un fidèle disciple de l'antiquité, comme tous les maîtres contemporains; mais il a en propre une certaine naïveté, un réalisme bon enfant qui a des charmes. Ses figures des rois mages n'ont pas la majesté des rois, et il semble qu'il ait pris pour modèle des paysans italiens, sans chercher à les ennoblir. L'œuvre perd en dignité, mais gagne en sincérité, et la bonhomie avec laquelle Montelupo a dessiné les figures des Mages, de S. Joseph, de la Vierge, donne à cette œuvre plus d'intérêt que n'en ont les œuvres savantes des grands chefs de la Renaissance.

Revenu à Florence lorsque le retour d'Alexandre Médicis y ramena les artistes, il entra au service de Michel-Ange, et sur ses dessins, il fit pour la Sacristie de S. Laurent la statue de *S. Damien.* Il ne faut pas oublier en parlant de cette statue, comme de celle de S. Cosme de Montorsoli, qu'ayant été dessinée en partie par Michel-Ange et exécutée

sous ses yeux, elle lui appartient plus qu'elle n'appartient à son élève. Malgré cela je ne saurais en faire un grand éloge. On admire la beauté des bras et des mains, mais on ne sait trouver dans l'attitude, la moindre signification religieuse. Le *S. Damien* et le *S. Cosme* nous font toucher du doigt l'erreur des doctrines de Michel-Ange. Nous avons en présence de nous des lutteurs, des Hercules, et quelque effort que l'artiste ait apporté pour animer leurs visages, nous ne pouvons nous accoutumer à voir ainsi représenter les Saints.



S. Damien

A ce moment, comme tous les autres sculpteurs, Montelupo travaille à des travaux décoratifs. Pour l'entrée de Charles-Quint à Rome, il modèle quatorze statues d'argile destinées à décorer le pont S. Ange, donnant ainsi l'idée de cette décoration qu'exécutera plus tard le Bernin. Et il n'avait pas plus tôt terminé ses travaux à Rome qu'il dut courir en hâte à Florence pour de nouvelles décorations destinées à fêter le même empereur Charles-Quint.

Michel-Ange, qui avait employé Montelupo dans ses sculptures de la Sacristie de S. Laurent, l'utilisa encore pour les sculptures de la Tombe de Jules II et le fit travailler aux deux statues de Rachel et de Lia; mais surtout il lui confia entièrement l'exécution des deux statues qui décorent la partie supérieure de ce monument, un *Prophète* et une *Sibylle.*(1) Malheureusement Montelupo fut ici au-dessous de sa tâche et mérita de sévères reproches de la part de son maître. Les historiens nous disent toutefois que le peu de mérite de ces statues de Montelupo eut pour cause une maladie momentanée de ce maître.

Après avoir travaillé avec Michel-Ange, il collabora avec Bandinelli qu'il avait connu dès son enfance et avec qui il avait travaillé plus tard à Lorette. Dans le Tombeau de Léon X, dont l'architecture était l'œuvre d'Antonio da San Gallo et dont Bandinelli devait faire la plupart des sculptures, il obtint la commande de la pièce principale, la *Statue du pape Léon X.*(2) La statue est peu célèbre, assez dépréciée même; elle mérite cependant plus d'estime. Au milieu des sculptures de Bandinelli, pompeuses, théâtrales, débordant d'énergie, le Léon X de Montelupo paraît, il est vrai, bien modeste. Montelupo, par son calme et sa simplicité, est l'opposé du violent Bandinelli; mais vraiment il n'aurait pas déplu, je pense, au grand humaniste Léon X, à l'homme d'études, au dé-

(1) Voir la gravure, page 88.
(2) Voir la gravure, page 121.

licat florentin, ennemi de toute violence, d'être représenté ainsi, sans prétention, sans fausse allure de matamore, la tête pensive, grave, comme il convient à un lettré.

Après avoir fait à Pescia un *Tombeau pour Balthasar Turini,* Montelupo se retira à Orvieto et il y passa les dernières années de sa vie. Là est son chef-d'œuvre, ce beau bas-relief de l'*Adoration des Mages,* dans lequel reprenant le motif qui lui avait été déjà si favorable à Lorette, il sut, tout en conservant le même sentiment, donner à la scène plus d'éclat et de grandeur. Nous n'avons pas encore rencontré dans l'école florentine un bas-relief d'une telle dimension. Par le nombre des figures, par la variété des reliefs, Montelupo est le prédécesseur de l'Algarde et fait prévoir les grandes œuvres décoratives de l'école romaine du XVIIe siècle.



Autel d'Orvieto
par Montelupo et Simone Mosca

SIMONE MOSCA (1492-1553), qui fut le collaborateur de Montelupo, est le plus grand sculpteur d'ornements de cette époque.

Ses premiers travaux furent des ornements pour l'Eglise des Florentins, dans la ville de Rome où il avait été conduit par Antonio da San Gallo. Mosca mit à profit son séjour dans cette ville pour étudier tous les fragments d'ornements antiques, et il s'assimila si bien le style antique qu'il a mérité d'être loué par Vasari comme le seul qui ait égalé le mérite des anciens.

Ces qualités se voient dans les ornements qu'il fit pour une chapelle de l'église Santa Maria della Pace à Rome, en 1524.[1] Mais nous ne pouvons pas donner les éloges excessifs de Vasari. Vasari préférait les ornements de Mosca à ceux de Benedetto da

(1) Voir la gravure dans le chapitre consacré à Vincenzio de' Rossi.

Majano ou de Desiderio, parce qu'ils étaient plus à la mode du jour et conformes au goût général des artistes du XVIe siècle pour la pompe et la surcharge, mais Mosca est bien loin d'avoir la délicatesse, l'harmonie, la pureté de lignes des maîtres du XVe siècle. Dans l'art de la décoration, il arrive après Benedetto da Rovezzano qu'il imite en en exagérant encore les tendances. Les pilastres de Santa Maria della Pace où sont accumulés des vases, des rubans, des oiseaux, des têtes grotesques, des miroirs, des lampes, des guirlandes de fleurs, des têtes de béliers, des dauphins, des griffes ailées, des cornes d'abondance, des livres, des cartels, des chimères, sont un fouillis d'objets trop disparates, sans unité et sans effet d'ensemble.

Après quelques travaux à Arezzo, une Cheminée et un Lavabo pour la maison de Pellegrino da Fossombrone, la décoration d'une Chapelle pour la Badia di Santa Fiora, il fut appelé à Lorette où les travaux avaient repris une grande activité. La plus grande partie des décorations de la Santa Casa fut faite sous sa direction, et l'on doit admirer en particulier les belles guirlandes de fleurs et les petits enfants de marbre qui en décorent les parois.

Cette œuvre n'a d'égale dans la vie de Simone Mosca que ses ornements du Dôme d'Orvieto. Michele di San Michele, architecte de Vérone, avait commencé un Autel et en avait achevé le soubassement. Simone Mosca fut chargé de terminer l'Autel, le grand bas-relief central, représentant l'*Adoration des Mages*, devant être fait par Raphaël da Montelupo. L'œuvre parut si belle qu'un second autel semblable fut commandé à Simone Mosca. Dans cet autel le motif central représentant la *Visitation* fut exécuté par le Moschino, fils de Simone Mosca.

Dans l'*Autel des Mages*, le soubassement qui est l'œuvre de San Michele est sculpté dans le style des beaux ornements d'Urbino et des ornements vénitiens de l'église San Giobbe et de la Chiesa dei Miracoli, représentant de magnifiques rinceaux de feuillages, tandis que ceux de Mosca, ne sont pas empruntés au régne végétal, mais représentent des objets de toute nature. L'étude de cet autel montre combien l'ornementation de Mosca et celle de l'école florentine est alors inférieure à celle des maîtres du nord de l'Italie.

Simone Mosca, venu à Orvieto, en 1538, y resta jusqu'à sa mort survenue en 1554.

DANIEL DE VOLTERRE (1509-1566), l'illustre peintre, doit avoir sa place dans cette histoire de la sculpture, en raison de la *Statue équestre du roi Henri II* qui lui fut commandée par la reine Catherine des Médicis. Robert Strozzi, l'envoyé de la reine, s'était tout d'abord adressé à Michel-Ange, le priant de faire lui-même cette œuvre; mais Michel-Ange trop âgé ne voulut pas se charger d'une telle entreprise et conseilla à Robert Strozzi de s'adresser à son élève et ami, Daniel de Volterre, l'assurant qu'il l'aiderait de ses conseils. C'est ainsi que, sur la fin de sa vie, Daniel de Volterre qui, si l'on

excepte quelques décorations en stuc, ne s'était presque jamais occupé de sculpture, obtint l'importante commande de la *Statue équestre du roi Henri II.*

Daniel de Volterre eut de grandes difficultés pour mener à bien cette œuvre à laquelle ses études antérieures ne l'avaient pas préparé, et il mourut sans avoir pu faire autre chose que de couler en bronze le cheval. Ce cheval, utilisé plus tard par le sculpteur français Biard, qui y plaça une statue de Louis XIII, décora la Place royale à Paris, depuis 1639 jusqu'en 1793, époque à laquelle il fut détruit.



Tombe du pape Paul III

Daniel de Volterre a fait trois bustes de Michel-Ange, l'un se trouve au Musée du Capitole et l'autre au Musée du Bargello ; le troisième est sans doute celui de la Galerie Buonarroti. Ce sont des œuvres d'une grande valeur artistique, qui font apparaître à nos yeux l'âme même de Michel-Ange avec ses profondes préoccupations et sa douloureuse mélancolie.

GUGLIELMO DELLA PORTA († 1577) est un milanais, mais par suite de ses relations avec Michel-Ange, il mérite d'être classé dans le groupe d'artistes que nous étudions. Il est l'auteur d'une œuvre très justement célèbre, la *Tombe du pape Paul III,* dans laquelle il a le grand honneur de créer un nouveau style de Tombeau, un style que le Bernin ne fera que développer et qui restera le modèle que tous les sculpteurs suivront

dans les Tombes de S. Pierre. Le Tombeau de Paul III, par les deux figures de Vertus couchées sur des consoles, se rattache aux Tombes des Médicis de Michel-Ange, mais Guglielmo della Porta ne lie pas son œuvre aux lignes architecturales de l'édifice au milieu duquel il est placé, ainsi que l'avait fait Michel-Ange; il en fait une œuvre indépendante, et lui donne ainsi une plus grande unité. Son œuvre a encore cette supériorité sur celle de Michel-Ange que les figures allégoriques sont subordonnées à la figure principale, celle du pape Paul III, et n'attirent pas exclusivement l'attention. G. della Porta sans doute est loin d'avoir le génie de Michel-Ange, mais il a un style plus correct. Elevé à Milan, il n'a pas adopté le style surchargé et violent des maîtres florentins de la Renaissance et il est resté plus simple et plus naturel. C'est de cette manière de voir moins théâtrale et plus réaliste que dérive la beauté de sa figure de la Vérité (1) et surtout celle de la figure du Pape. Par comparaison avec le Paul III de Guglielmo della Porta les autres statues faites par l'école florentine à cette époque, nous montrent combien les doctrines de la Renaissance avaient rendu cette école impuissante à comprendre et à représenter une figure contemporaine. Cette école toute absorbée par ses recherches de l'idéal, ne sait plus voir la vie. A ce moment un seul florentin pourra être comparé à Guglielmo della Porta, un seul florentin fera des portraits semblables à celui de Paul III, et ce sera un maître qui aura quitté Florence pour aller séjourner à Milan, je veux parler de Leone Leoni, le grand sculpteur de Charles-Quint.



Buste du pape Paul III

Par comparaison avec la statue de Paul III, on doit attribuer à Guglielmo della Porta le merveilleux *Buste de Paul III,* du Musée de Naples, que l'on attribue parfois, par une erreur que rien ne peut justifier, à Michel-Ange.

FRANCESCO DA SAN GALLO, le vieux (1494-1576), fils de Giuliano da San Gallo, fut, comme tous les San Gallo, plutôt un architecte qu'un sculpteur. Favori des Médicis, il fut après la mort de Baccio d'Agnolo, l'architecte de la Cathédrale de Florence.

Plusieurs œuvres importantes de sculpture attirent à Florence l'attention sur ce maître dont la manière est âpre et sans grâce: un groupe de la *Vierge et S.te Anne* à l'église d'Or San Michele, le *Tombeau de l'évêque Marzi-Médicis* à l'Annunziata et la statue de *Paul Jove,* l'illustre historien, dans le cloître de S. Laurent. Sa meilleure œuvre est le *Monument de l'évêque Bonafede* (1545) à la Chartreuse de Florence.

(1) Cette statue, qui primitivement était nue a été recouverte en partie d'une draperie de zinc.

Il convient de parler ici, ne fut, ce que très brièvement, d'ALPHONSE CITADELLA dit ALPHONSE LOMBARDI (1497-1537), car ce maître, quoique né à Ferrare, appartient à une famille de Lucques, et le style de ses œuvres nous prouve qu'il s'inspira des maîtres florentins, tout d'abord de Tribolo et plus tard de Michel-Ange.

Alphonse Lombardi commença par être le collaborateur de Tribolo aux Portes de la Cathédrale de Bologne (1525). Il fit la *Résurrection du Christ,* dans le tympan de la Porte de gauche, et plusieurs bas-reliefs sur les pilastres des deux portes.

En 1532, il fit une suite de bas-reliefs pour décorer le soubassement de la *Châsse de S. Dominique,* (1) et ces bas-reliefs, par l'habileté de la composition, par l'adresse avec laquelle il ordonne et fait mouvoir les foules, rappelle les œuvres d'Andrea Ferrucci, d'Andrea Sansovino et de Benedetto da Rovezzano. Cette Châsse de S. Dominique est bien instructive, car elle réunit, en une seule œuvre, le style de trois époques. Avec Nicolas de Pise nous admirons la noblesse, la majesté du XIIIe siècle, avec Niccolo dell'Arca la tendresse du XVe, et avec Lombardi l'habileté et les recherches pittoresques du XVIe.

Dans les grands travaux en terre-cuite qu'il fit pour les églises de Bologne, dans la *Mort de la Vierge* et la *Résurrection de la fille de Zaïre* de l'église S.ta Maria della Vita, dans la *Pietà* de S. Pietro, dans la *Résurrection du Christ* (1528) de S. Petronio, il fait preuve d'un style plus avancé et montre qu'il avait étudié à Rome les œuvres de Michel-Ange.

Mais là où Alphonse Lombardi se sépare de l'école florentine, c'est dans sa prédilection pour l'art du portrait. Au XVIe siècle cet art qui, par suite de l'influence de Michel-Ange, subit une éclipse à Florence, brille encore d'un vif éclat dans le nord de l'Italie. Lombardi a fait un très grand nombre de bustes. Les historiens citent ceux du duc Alexandre, de Charles-Quint, de Clément VII, de Julien des Médicis.

(1) Voir la gravure, vol. III, page 221.



Tête de la "Vérité"
(Détail de la Tombe du pape Paul III, par G. della Porta)



La Nymphe de Fontainebleau, par Benvenuto Cellini

TRIBOLO - STAGIO STAGI
PIERINO DA VINCI - LORENZETTO - BENVENUTO CELLINI
LEONE LEONI - POMPEO LEONI - AMMANATI

EN opposition avec les maîtres classés dans le chapitre précédent, j'étudie ici les artistes qui, n'ayant pas subi servilement l'influence de Michel-Ange et de Bandinelli, ont gardé plus qu'eux les qualités de légèreté, d'élégance, de finesse, qui avaient été le propre de l'école florentine pendant tout le cours du XIVe et du XVe siècle.

Un des plus intéressants artistes de cette époque est TRIBOLO (1485-1550). Il fut l'élève de Jacopo Sansovino qui le tenait en grande affection et qui l'associa à quelques uns de ses travaux, notamment à un Tombeau pour le roi de Portugal. De bonne heure Tribolo aima à sculpter de petits enfants et témoigna d'un goût très vif pour la décoration. Son premier travail personnel fut une Fontaine pour la Villa Casarotta à San Casciano, par laquelle il préluda aux chefs-d'œuvre qu'il fit plus tard pour les villas de Cosme des Médicis.

A cette époque les troubles de Florence, les changements de régime, les malheurs sociaux ne permettent pas l'entreprise de grands travaux et forcent la plupart des artistes à s'expatrier. C'est ainsi que nous voyons Tribolo se rendre à Bologne où il sculpta les deux *Portes* mineures de la façade de San Petronio. Ces deux Portes donnent une haute idée de son talent; malheureusement l'extraordinaire beauté de la Porte centrale, œuvre de Jacopo della Quercia, attire trop exclusivement les regards et ne permet pas de remarquer, comme elles le méritent, les Portes de Tribolo.

Tribolo a conservé la même disposition que Jacopo della Quercia. Sur les ébrasements de la Porte il dispose de petites figures de Prophètes et de Sibylles et, sur les pilastres et le linteau, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Au sujet de cette façade de San Petronio, il faut remarquer que lorsque Jacopo della Quercia intervint dans sa décoration, le beau soubassement était déjà terminé. Jacopo, en artiste du xve siècle, n'avait plus le sentiment de grandeur qui convenait à l'ornementation d'une façade gothique, et sa Porte, pour laquelle il n'a pas adopté les dimensions prévues dans le plan primitif de l'église, paraît un peu grêle. Et ce défaut, qui est à peine sensible dans l'œuvre de Jacopo, devient très grave dans les Portes mineures que Tribolo a été obligé de diminuer pour les subordonner, comme il convient, à la porte centrale. Au point de vue architectural, les Portes de Tribolo jurent avec les puissantes assises du soubassement qu'elles surmontent.

Plus tard, dans un second séjour à Bologne, Tribolo fit pour une chapelle de la même cathédrale un grand bas-relief représentant l'*Assomption,* mais cette œuvre qui fut terminée par une élève du maître, Properzia de' Rossi, ne mérite pas les mêmes éloges que les bas-reliefs des Portes de la façade.

De Bologne nous voyons Tribolo aller à Carrare chercher des marbres pour la sépulture de Bartolommeo Barbazzi, son protecteur. Passant à Pise il s'y arrête et s'attarde à sculpter une figure de petit ange agenouillé que l'on voit encore à la Cathédrale. Il vint ensuite à Florence où il fit la connaissance de Giovan Battista della Palla qui achetait des œuvres d'art pour le roi de France François I; et il sculpte pour lui la *Cybèle,* que l'on voit au Musée du Louvre, statue faite en imitation des modèles antiques, et où l'on admire toute la finesse du goût de Tribolo et son habileté dans l'art de reproduire les petits enfants.

Lors du siège de Florence Tribolo fit pour le pape Clément VII un plan en relief de la ville et de ses environs, qui, si l'on en croit Vasari, fut très utile aux assiégeants.

Pour récompenser Tribolo de ses services le pape Clément VII le chargea de continuer à Lorette les travaux commencés par Andrea Sansovino. Il termina le bas-relief du *Mariage de la Vierge.*[1] Dans ce bas-relief on peut reconnaître le style simple et élégant de Sansovino, à la partie gauche, dans le groupe de la Vierge et des femmes qui l'accompagnent, et le style plus accentué de Tribolo dans le groupe de droite. On suppose que Tribolo a aussi travaillé à la *Mort de la Vierge* et à la *Translation de la Santa Casa.* Tribolo exécutait les modèles de cire pour les *Prophètes* qui devaient décorer les niches de la Santa Casa, lorsque le Pape interrompit les travaux de Lorette et rappela tous les artistes à Florence pour travailler sous la direction de Michel-Ange à la Sacristie de S. Laurent.

---

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

Tribolo reçut de Michel-Ange la commande de deux statues, la *Terre* et le *Ciel*, destinées à être placées sur les Tombeaux des Médicis; mais il tomba malade et ne put en poursuivre l'exécution.

La mort du pape Clément VII fut un désastre pour les sculpteurs florentins, qui de nouveau furent réduits à se disperser. Tribolo fut un de ceux qui purent rester à Florence, ayant été pris en affection par le duc Alexandre, sur la recommandation de Vasari. Le mariage du duc Alexandre avec Marguerite d'Autriche, fille de Charles-Quint, fut la première occasion de ces grandes fêtes, de ces pompeuses décorations artistiques qui, pendant un demi-siècle, tinrent une si grande place dans la vie florentine. Tribolo fut le directeur des décorations faites en l'honneur de ce mariage, mais de toutes ces sculptures, faites en bois ou en plâtre, il ne subsiste plus rien.



Fontaine de la Petraja

Le duc Cosme I, qui succéda au duc Alexandre en 1537, fut, après Cosme le vieux et Laurent des Médicis, le plus grand protecteur des arts à Florence. Un de ses premiers soins fut la création et l'ornementation de sa villa de Castello, et il s'adressa à Tribolo qui avait montré tant d'invention dans les décorations faites pour le mariage du duc Alexandre.

C'est la première fois que ce genre de travaux prenait une telle importance à Florence; et nous voyons là la conséquence d'un nouvel état social. Jusqu'alors tous les travaux d'art avaient été faits dans la ville même, en dedans de l'enceinte fortifiée; mais dorénavant les Médicis, plus sûrs de la paix, ne se contentent plus de leurs palais placés au milieu des rues de la ville, ils créent des installations plus riantes et plus fraîches sur les belles collines des environs de Florence.

Des travaux faits par Tribolo pour la villa de Cosme il faut surtout retenir deux *Fontaines*.

Jusqu'à Tribolo, en fait de fontaines, nous avons eu deux chefs-d'œuvre à signaler: la Fontaine de Pérouse par Nicolas de Pise[1] et la Fonte Gaya de Sienne par Jacopo della

(1) Gravée, vol. I, page 79.

Quercia[1] mais c'étaient des Fontaines placées dans l'intérieur d'une ville, c'étaient des bassins destinés avant tout à recueillir des eaux et à les distribuer au public. Ici le but est tout à fait différent; les eaux ne sont plus là que pour réjouir les yeux, et l'idée de l'artiste est de combiner leurs jeux, de les faire jaillir d'une façon pittoresque et de disposer à profusion sur les bassins et les fûts de gracieuses figures et de brillants ornements. On peut dire que Tribolo a été le premier à créer les fontaines faites pour décorer des jardins. Depuis lors on a fait des œuvres plus pompeuses, plus grandioses, telles que les Fontaines de Montorsoli à Messine, de Jean de Bologne à Florence, du Bernin à Rome, mais jamais on n'a fait des œuvres d'une telle élégance et d'un goût aussi distingué.



Fontaine de la Villa di Castello

La *Fontaine de la Petraja* est vraiment un chef-d'œuvre. Elle se compose de deux vasques superposées dont les supports sont décorés de la façon la plus gracieuse par des sirènes, des tritons et des amours. Les eaux ne sont pas très abondantes dans les environs de Florence et le style de la Fontaine est bien en harmonie avec les minces filets d'eau qui retombent dans ses vasques. Tribolo ne termina pas lui-même cette Fontaine, et la charmante *Vénus tordant ses cheveux,* qui la surmonte, est l'œuvre de Jean de Bologne.

La *Fontaine de la Villa di Castello* est plus importante et les fûts qui séparent les bassins sont tout couverts de délicieuses figures d'amours. Le groupe terminal, représentant *Hercule étouffant Antée* est l'œuvre d'Ammanati.[2]

C'est aussi Tribolo qui commença les *Jardins Boboli,* mais il ne poussa pas très avant ces travaux qui furent surtout l'œuvre de son imitateur et successeur Jean Bologne.

Le mariage de Cosme I avec Eléonore de Tolède, en 1539, fut, comme le mariage du duc Alexandre l'occasion de grandes fêtes à Florence. Jamais peut-être on ne fit

(1) Gravée, vol. II, page 34. Les Fontaines de Messine de Montorsoli, dont nous avons parlé précédemment, sont postérieures aux Fontaines de Tribolo et en sont l'imitation.

(2) Dans mon second volume, page 109, j'ai reproduit une Fontaine qui était autrefois à la Villa di Castello et que j'ai classée dans l'école de Donatello. En publiant la gravure de cette Fontaine je n'ai pas fait remarquer que la partie supérieure, la vasque et le petit amour qui la surmonte, n'était pas de l'époque de Donatello. Elle a été faite lorsque cette Fontaine fut utilisée par Tribolo, dans son aménagement de la Villa di Castello, et c'est très probablement Tribolo lui-même qui a fait cette vasque et cet amour.

de telles réjouissances, jamais plus nombreux artistes ne collaborèrent ensemble et ne firent de si somptueuses décorations. La description détaillée nous en a été conservée par Vasari et par Giambulari (*Apparato e feste*, etc.). Nous n'avons pas à insister sur ces œuvres dont il ne reste rien; il nous suffira de dire que Tribolo y joua un des premiers rôles.



Cour du Palais vieux

Peu de temps après, lors du Baptême du duc François, premier-né de Cosme, Tribolo fit de nouvelles décorations à l'intérieur du Baptistère.

S'il ne subsiste rien des décorations de Tribolo, nous pouvons toutefois nous faire une idée du luxe déployé dans ces fêtes par une décoration qui nous a été conservée, je veux parler des ornements en stuc dont on a enveloppé les colonnes de la Cour du Palais vieux, lors des noces du duc François en 1565. Ces ornements, quoique faits par des artistes secondaires, Pietro Paolo Minocci, Leonardo Ricciarelli, Battista del Tadda, Lorenzo Marignolli, méritaient à juste titre d'être conservés et font le plus grand éloge d'une école qui peut, pour des cérémonies improvisées, créer des œuvres d'un goût si sûr et si délicat.

Tribolo, qui a imaginé tant de décors, qui a esquissé tant de statues et de bas-reliefs, ne nous est plus connu que par un petit nombre de travaux; mais il suffit des *Portes*

de Bologne et des *Fontaines de la Petraja* et de la *Villa di Castello* pour le maintenir au rang des meilleurs artistes de son temps.

❧

STAGIO STAGI (1496?-1563) fut un artiste secondaire qui n'habita pas Florence, mais qui a fait à Pise quelques travaux décoratifs qui sauvent son nom de l'oubli. Il est l'auteur du Chapiteau du Cierge pascal et de divers Autels du Dôme de Pise et de la Châsse pour le corps des Saints Gamaliel, Nicodème et Abib.

Le père de Stagio, LORENZO STAGI (1455?-1506) était lui-même un sculpteur. Gaetano Milanesi a consacré une importante notice à ces deux artistes,(1) s'efforçant de faire la distinction de leurs œuvres et de les séparer à leur tour d'un autre groupe de sculpteurs, les Riccomanni, avec lesquels ils avaient été longtemps confondus.

C'est ainsi qu'il faut attribuer à LEONARDO RICCOMANNI le magnifique Autel de Sarzana, fait de 1463 à 1470,(2) et à LORENZO RICCOMANNI, son fils, les statues de la façade du Dôme de Sarzana.

❧

PIERINO DA VINCI (1520?-1554?), neveu de Léonard de Vinci, eut pour maître Tribolo qui l'occupa aux travaux de la Villa di Castello, en lui confiant quelques figures de petits enfants. Il fit ensuite, à Pise, une statue de l'*Abondance*, qui est le plus important travail qui subsiste de lui. On connaît encore de ce maître un bas-relief du Musée du Vatican représentant *Pise relevée par le duc Cosme* et une *Madone* du Musée du Bargello. Pierino est mort très jeune, non pas à l'âge de vingt-trois ans, comme le dit Vasari, mais plus vraisemblablement vers sa trente troisième année. En lui consacrant une de ses *Vies* Vasari lui a accordé un honneur qu'il ne méritait pas.

❧

On peut rapprocher LORENZETTO (1489-1541) de Tribolo, parce que, comme lui, il a échappé à l'action de Michel-Ange et parce qu'il appartient à l'école de la grâce plus qu'à l'école de la force. Lorenzetto représente à Rome le style que Tribolo défendait à Florence et Jacopo Sansovino à Venise.

Lorenzetto, qui épousa une sœur de Jules Romain, fut un ami et un élève de Raphaël, et ses relations avec ce grand artiste contribuèrent à donner à son style ces caractères de noblesse, de simplicité, de sereine beauté qui le rendent si séduisant. Malheureusement il mourut à l'âge de quarante-sept ans et ses œuvres sont peu nombreuses.

---

(1) VASARI, *Vies*, vol. VI, page 103.
(2) Pièce nouvellement photographiée par M. Alinari.

Son chef-d'œuvre est le *Jonas* de la Chapelle Chigi, à S.te Marie du peuple, statue si élégante, si pure de ligne, qu'on a supposé qu'il l'avait faite d'après un dessin de Raphaël. Lorenzetto fit pour la même chapelle une statue d'*Elie* et un bas-relief en bronze représentant *Jésus et la Samaritaine*, dans lequel on le voit, avec une grande habileté, s'assimiler les formes des bas-reliefs antiques.



Le Jonas

On possède encore de ce maître une grande statue de *S. Pierre*, à l'entrée du Pont S. Ange, et une *Vierge* placée au Panthéon sur le Tombeau de Raphaël; mais dans cette dernière œuvre, trop imitée de l'antique, Lorenzetto a perdu toute personnalité.

Combien il était plus intéressant lorsque dans les premières années de sa vie il fit, pour terminer le Monument Forteguerra de Verrocchio, cette délicieuse figure de la *Charité* qui, avec le Jonas, est sa plus belle œuvre!

❧

L'élégance, la grâce, la distinction, ces qualités si florentines que nous avons admirées chez Tribolo et Lorenzetto, nous les trouvons à leur degré le plus éminent chez un florentin plus jeune d'une quinzaine d'années, chez BENVENUTO CELLINI (1500-1572).

Si j'écrivais dans cet ouvrage une biographie des artistes et non une histoire des idées et de l'évolution des écoles artistiques, je consacrerais de longues pages à Benvenuto Cellini. Nul n'a eu une vie plus agitée, et comme il a pris soin lui-même de nous la conter longuement, avec un style où déborde toute la fougue de son caractère, les historiens ont trouvé là une ample matière à copie, et tandis que les artistes qui se sont contentés de peindre ou de sculpter n'ont que quelques lignes dans les histoires de l'art, Cellini s'y étale et y triomphe. Je renvoie donc aux nombreuses biographies écrites sur Cellini ceux qui voudraient connaître les curieuses péripéties de cette vie d'artiste, la plus étrange qui ait été, ses voyages, ses rivalités avec ses confrères, ses colères qui lui

font tuer deux de ses amis, son emprisonnement, son évasion, sa faveur auprès des souverains les plus illustres. Mais des *Mémoires* de Cellini il y a mieux pour nous à tirer que le récit de sa vie, il y a une confession artistique du plus puissant intérêt; il y a le document le plus précieux que nous possédions sur la manière de voir et de penser d'un florentin du XVIe siècle. Toute cette doctrine se résume dans la phrase célèbre que nous avons déjà citée: « Le point essentiel de l'art du dessin est de bien savoir faire un homme et une femme nus. » Cette idée longuement développée est le témoignage le plus indéniable que les artistes de la Renaissance avaient complètement renoncé à l'expression des pensées pour ne s'intéresser qu'au rendu des formes.



Salière de François I

Cellini, né en 1500, se rendit en France à la cour de François I, en 1540. Avant cette époque il n'avait fait encore aucune œuvre importante de statuaire. Orfèvre, il avait ciselé de nombreux bijoux, notamment, pour le pape Clément VII, un bouton de chape et un calice, pour le pape Paul III, une couverture de missel en or et un anneau, et, pour le marquis Frédéric de Gonzague, un grand reliquaire, mais surtout il avait fait un certain nombre de sceaux. M. Molinier pense que nous possédons encore le sceau du Cardinal Cybo et le sceau d'Hypolite d'Este, seules pièces qui subsisteraient de cette première partie de la vie de Cellini. (1)

Cellini resta cinq ans en France. Les premiers travaux que le roi lui commanda furent douze statues d'argent, six dieux et six déesses, dont une au moins, un *Jupiter* haut de deux mètres, fut exécutée; mais cette œuvre, ainsi que nombre d'autres, par exemple un buste de Jules César, une figure colossale de Mars destinée à une fontaine monumentale, ne nous est pas parvenue.

Nous ne possédons du séjour de Cellini à la Cour de France que la Nymphe de Fontainebleau et la Salière.

(1) Voir les gravures pages 19 et 21 du *Benvenuto Cellini* de M. Molinier.

La *Nymphe* destinée à décorer le tympan d'une porte à Fontainebleau est aujourd'hui au Musée du Louvre dans la Salle des Cariatides.(1) L'œuvre a soulevé bien des critiques et l'on peut à juste titre blâmer les proportions du corps, les jambes trop longues, et la poitrine sans souplesse, et cependant c'est une des œuvres du XVIe siècle que l'on revoit avec le plus de plaisir. C'est une des œuvres les plus brillantes qu'on puisse voir et il est difficile d'orner plus heureusement un bas-relief, de tirer plus d'effet pittoresque que Cellini ne l'a fait par cette foule d'animaux qu'il groupe autour de sa Nymphe. Evidemment il est avant tout un décorateur, et sur ce point nul artiste au XVIe siècle ne peut lui être comparé. Ses figures d'animaux étudiées sur nature, et reproduites avec la plus rare fidélité, sont un prodige. Les sangliers, les cerfs, les chiens, sont des merveilles que Barye n'a pas surpassées. Notons qu'avant Cellini il y avait bien eu au XVe siècle et spécialement de la part de Ghiberti d'intéressantes études d'animaux, mais aucun sculpteur n'avait donné à ces figures une telle importance et ne les avait reproduites avec une telle perfection. Toute la partie décorative du bas-relief, le vase, les flots qui s'en échappent, les animaux qui entourent la Nymphe, surtout la tête de cerf dont les grandes cornes s'élèvent si pittoresquement au dessus du bas-relief, sont une merveille artistique. Mais la Nymphe aussi, malgré ses défauts est à louer. Il y a dans les bras, les mains, les pieds, le mollet, des finesses de ligne, des distinctions de forme qui ravissent, et de toute la figure se dégage un extraordinaire sentiment de fierté et de souveraineté féminine. Cellini aime la femme, il en com-



Le Persée

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



Esquisse du Persée

prend l'impérieuse beauté et il sait le dire avec des accents où trop de sensualité ne vient pas encore entacher le culte de la noblesse des lignes.

La *Salière*(1) faite pour François I, et qui est aujourd'hui au Trésor impérial de Vienne, est la seule pièce d'orfèvrerie que nous possédions du maître et c'est une des œuvres les plus précieuses pour connaître l'esprit des artistes de la Renaissance.

Cellini faisant une salière, ne peut se contenter de tirer ses effets décoratifs d'un motif aussi vulgaire. Il n'est pas digne de lui de faire, comme l'eussent fait les maîtres du Moyen-âge, et comme le firent plus tard les maîtres décorateurs du XVIIIe siècle, un objet de formes simples et claires, tirant tout son prix d'une délicate ornementation. A Cellini il faut de la pompe, de l'encombrement, il faut surtout un étalage de formes humaines. Peu lui importe qu'on lui commande une Salière, pourvu qu'il puisse modeler un Neptune ou une Cérès ou dessiner un Arc de triomphe.

Toutefois, si nous ne voulons pas être trop exclusifs, nous constaterons que c'est un joli objet à mettre sur une table qu'une Salière de Cellini, que c'est un fin régal pour des convives de contempler les formes de cette Cérès et de ce Neptune et toutes les curieuses fantaisies prodiguées autour de ces deux figures.



Piédestal du Persée

L'art de Cellini a toujours été d'une bien grande complication. Que penser de cette bague pour la duchesse Eléonore qu'il nous décrit ainsi : « J'y représentai quatre enfants en ronde bosse et quatre masques que j'entremêlai de fruits et d'autres ornements émaillés de façon que la monture et le diamant se faisaient mutuellement valoir. » Plus compliqué encore était le bouton de chape qu'il fit pour le pape Clément VII. « Sur le diamant – dit-il – était assis Dieu le père, dans une attitude dégagée, qui était admirablement en harmonie avec l'ensemble du morceau et ne nuisait en rien au diamant. Dieu le père de sa main droite, donnait sa bénédiction. Le diamant était soutenu par les bras de trois petits anges ; j'avais modelé celui du milieu en

(1) La gravure que nous publions est empruntée au livre de Plon sur Benvenuto Cellini.

ronde bosse et les deux autres en demi-relief. A l'entour d'autres petits enfants se jouaient parmi d'autres petites pierreries. Dieu était couvert d'un manteau qui voltigeait et d'où sortaient quantité de petits enfants et divers ornements d'un effet ravissant. »

De ces descriptions, comme de la vue des œuvres de Cellini qui subsistent, il faut conclure qu'il avait renoncé à ces ornements en arabesque qui avaient eu la prédilection de ses prédécesseurs et qu'il se servit presque exclusivement de la figure comme élément décoratif.


Bas-relief décorant la base du Persée

Le *Persée*, avec son piédestal si brillamment décoré de luxueux ornements et de niches enfermant des statuettes, avec ce bas-relief qui relie si heureusement le piédestal au soubassement de la Loggia de' Lanzi, avec ce corps de Méduse qu'il foule aux pieds et cette tête sanglante qu'il brandit dans sa main, est bien une des sculptures les plus éclatantes que l'on ait jamais faites. C'est une véritable œuvre d'orfèvre, l'œuvre d'un homme habitué à prodiguer les richesses et à chercher avant tout la satisfaction des yeux par des scintillements de lumière et le contraste des formes.

Des puristes tels que Ghiberti eussent reproché au piédestal de Cellini son encombrement, ils l'eussent trouvé trop compliqué, blamant cette accumulation de formes trop disparates et reprochant à cette œuvre son manque d'unité. Ils eussent pensé qu'un piédestal de formes plus simples eut mieux convenu pour supporter et faire valoir une statue. Mais la part faite au goût un peu dépravé de Cellini, il faut se laisser entrainer par cette exubérance et goûter toute la joie de cet art.

C'est en orfèvre que Cellini a sculpté les quatre jolies statuettes qui décorent les niches de ce piédestal, en orfèvre amoureux de tous les détails de la forme. La statue de *Danaé*, où Cellini a reproduit avec tant de vérité un des jolis modèles de femme qu'il savait si bien choisir, est une œuvre exquise, délicieuse comme la Vénus de l'Esquilin.

Combien gracieux aussi est le bas-relief de *Persée et Andromède* où le corps jeune et souple d'Andromède, avec son joli mouvement de torsion, l'appel à son libérateur, est digne de la *Danaé* du piédestal.

La moins belle partie du monument est malheureusement la figure principale, le *Persée*. Cellini après avoir fait deux esquisses de cette figure, dans lesquelles, se laissant aller à toute sa fantaisie, il crée de véritables petits bijoux, ne s'est pas contenté de cette

grâce et, pour suivre la mode du jour, pour imiter les puissants, les Michel-Ange et les Bandinelli, il a voulu grossir les traits, gonfler les muscles, épaissir les chairs, et il a perdu ses qualités personnelles sans acquérir celles des autres; il a cessé d'être élégant et il n'a pas acquis la puissance.

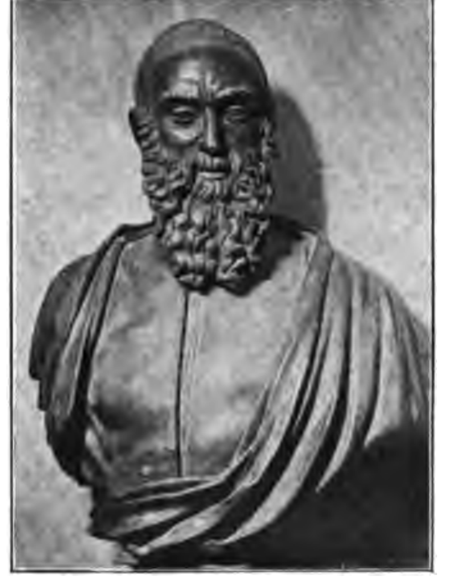
Comme Michel-Ange et comme Bandinelli, Cellini avait fait une sculpture pour son propre tombeau et c'est le *Christ* que l'on voit aujourd'hui à l'Escurial. Lorsque les artistes travaillent pour eux-mêmes, sans souci du jugement des autres, il arrive presque toujours qu'ils créent leurs plus belles œuvres. Ce *Christ,* d'une émotion touchante, très noble, sans fausses recherches, sans attitudes banales ou prétentieuses, est une œuvre si pure qu'on en a contesté longtemps l'attribution à Cellini et qu'il a fallu pour faire disparaître tous les doutes les attestations indiscutables des documents.



Buste de Cosme I

A côté de ces grandes statues, il faut citer le *Buste de Cosmc I.* Cellini est un décorateur et non un grand portraitiste; il donne trop d'importance au détail du vêtement, aux ornements de la cuirasse, et il insiste trop minutieusement sur de petits détails de la figure.

A ce portrait trop théâtral on préférera le buste plus simple et plus vrai de *Bindo Altoviti.*



Buste de Bindo Altoviti

Cellini devait exceller dans toutes les œuvres délicates où il faut une grande habileté de main et l'amour des fins décors. A côté de sa Salière, à côté des animaux qui ornent le bas-relief de la Nymphe de Fontainebleau il faut placer le joli bas-relief représentant un *Chien* du Musée du Bargello.

Cellini a fait de très nombreuses œuvres d'orfèvrerie et de bijouterie. Mais, quoique le nombre des œuvres qui lui sont encore attribuées soit, très grand je ne pense pas qu'il y en ait d'autres vraiment authentiques que celles que j'ai citées.

LEONE LEONI (1509-1590) est un des meilleurs sculpteurs du XVIe siècle, mais comme le plus grand nombre de ses œuvres se trouve en Espagne, il a été un peu négligé par les historiens, jusqu'au jour où M. Plon lui a consacré une importante monographie,

comprenant de magnifiques gravures qui reproduisent toutes les sculptures du maître. M. Plon a pu, avec une légitime fierté, écrire en tête de son livre. « La réunion des ouvrages de Leone Leoni et de ceux de son fils Pompeo Leoni aura pour effet, nous n'en doutons pas, de leur assurer désormais le rang qui leur appartient, en toute équité, parmi les plus grands sculpteurs de leurs temps, rang que l'on ne songeait guère à leur contester, il est vrai, mais que l'on ne songeait pas davantage à leur attribuer, faute de les connaître suffisamment et de pouvoir, par suite, les apprécier à leur vraie valeur. »

On sait peu de chose des années de jeunesse de Leone Leoni. Le lieu même de sa naissance est contesté. Quelques écrivains ont voulu le faire naître à Menaggio, dans le Milanais, mais la plupart s'en tiennent avec juste raison, je pense, à l'opinion de Vasari qui le dit originaire d'Arezzo.



Charles-Quint domptant la Fureur

Mais si Leone Leoni est toscan, il ne travailla pas longtemps au sein de l'école toscane, car de bonne heure nous le voyons installé à Venise. L'influence du style de la Renaissance, style qui était né et qui avait son centre à Florence, fut moins forte sur lui que sur les autres artistes toscans ses contemporains. Leone Leoni a passé sa vie en dehors de Florence, à Venise et surtout à Milan, où, sous l'influence de Léonard de Vinci, les artistes avaient conservé plus de sentiment, de simplicité, de fidélité à la nature qu'on n'en voyait alors à Florence, et c'est pourquoi Leone Leoni est plus naturel et moins maniéré que les autres florentins de son époque.

En 1537, Leone Leoni était à Rome et là, comme il l'avait fait précédemment à Venise, c'est surtout à la gravure des monnaies qu'il se consacre. En 1540 à la suite d'une rixe avec un de ses rivaux il fut condamné et envoyé aux galères.

Gracié au bout d'un an, par suite de la protection d'André Doria, il va à Gênes et, peu de temps après, à Milan où, en 1542, il est nommé graveur des monnaies. Je passe rapidement sur cette partie de la vie de Leone Leoni pendant laquelle il s'adonna exclusivement à la gravure des Médailles. Quel que soit le grand intérêt des Médailles et leur importance dans l'art de la sculpture, je n'ai pas voulu en comprendre l'étude dans cet ouvrage, et je renvoie sur ce point au beau livre d'Heiss; je me contente ici de rappeler que Leone Leoni est l'auteur de nombreuses et très belles médailles. M. Plon en a catalogué une quarantaine, parmi lesquelles il en est une qui doit nous être particulièrement chère, celle de Michel-Ange.

Leone Leoni ne nous appartient vraiment que du jour où il entre au service de Charles-Quint, en 1546. C'est à cette époque seulement qu'il commence sa vraie carrière de sculpteur.

Leone Leoni ayant eu le privilège d'être accueilli dans l'intimité des grands seigneurs et ayant pu ainsi étudier leurs sentiments et leurs attitudes fut un admirable peintre de la cour. Par son observation de la nature, son art est un phénomène pour ainsi dire unique dans l'école florentine du XVI[e] siècle. Au moment où les Florentins sont si passionnément épris d'idéal, au moment où ils se désintéressent si volontairement de l'art du portrait, Leone Leoni se montre un grand portraitiste, un des plus simples et des plus sincères, et, comme il a la bonne fortune d'avoir pour modèles des hommes tels que Charles-Quint ou Philippe II, il atteint sans effort à la noblesse et à la grandeur.

La première œuvre de Leone Leoni fut le groupe de *Charles-Quint domptant la Fureur,* où la Fureur est représentée sous les traits d'un guerrier enchaîné, foulé aux pieds par Charles-Quint. L'œuvre est singulière car Leone Leoni s'avise de représenter Charles-Quint complètement nu. C'est je crois le premier exemple de cette aberration, due à l'influence de l'antiquité, qui nous valut plus tard des Voltaire et des Napoléon tout nus. C'est la seule fois que nous verrons Leone Leoni agir ainsi. Dans ses autres œuvres, oubliant les conseils de l'Antiquité, il représentera les personnages vêtus et il leur conservera les costumes qu'ils portaient habituellement.



Statue de Philippe II

Et ici même il faut supposer que l'œuvre de Leone Leoni ne dut pas satisfaire ses illustres maîtres, car il chercha lui-même à revenir sur sa conception première et il revêtit la statue de Charles-Quint d'une cuirasse. C'est avec cette cuirasse, faite en 1564, que le groupe est exposé aujourd'hui au Musée du Prado. Le gardien du Musée est autorisé à enlever quelques pièces de cette armure pour montrer aux visiteurs la statue primitive de Leone Leoni.

Cette statue est très savante. En véritable toscan, en véritable compatriote de Michel-Ange, Leone sait à merveille dessiner les nus et faire saillir à fleur de peau les muscles et les veines, et, en vrai toscan encore, il s'efforce de créer une œuvre d'imagination, mais l'œuvre nous paraît prétentieuse et sans vie.

C'est avec la statue en marbre de *Charles-Quint* que commence vraiment la série des portraits, la série des chefs-d'œuvre du maître. L'Empereur est représenté debout, en armure. Un ample manteau, qui est rejeté en arrière et qui donne de la solidité à toute la statue, laisse une jambe libre et enveloppe l'autre, dans une forme qui resta familière au maître. L'œuvre concise, grave, exprime admirablement l'idée du commandement et de la noblesse.

Cette statue a pour pendant au Musée du Prado, celle de la femme de Charles-Quint l'*Impératrice Isabelle.* Leoni ne fit cette statue qu'après le décès de l'Impératrice, mais il l'avait connue; et il avait pour modèle deux portraits du Titien; autour de lui il voyait porter les mêmes costumes par les grandes dames de la cour et la réalité le soutenait ainsi puissamment. Son œuvre inspirée sans doute par quelques statues des écoles du Nord,[1] est pour nous d'une grande nouveauté, car il n'existe aucune statue de ce genre dans l'art italien.


Buste de Charles-Quint

La *Statue de Philippe II,* faite en 1564, est le chef-d'œuvre du maître. La figure hautaine, dédaigneuse, énergique, est un admirable portrait. La statue étant en bronze, l'artiste a pu, plus que dans celle de Charles-Quint, dégager les jambes et donner à son œuvre une grande légèreté. La statue de Charles-Quint enveloppée dans un ample manteau avait plus de grandeur et de majesté. On sent que la vie élégante de la cour tend à remplacer la rude vie des camps.

La même année 1564, Leone faisait la statue de la sœur de Charles-Quint, *Marie d'Autriche,* reine de Hongrie. Elle est représentée dans son costume de veuve, debout, les mains jointes et tenant un missel.

En même temps que ces statues, Leoni faisait d'après les mêmes personnages une série de bustes et de bas-reliefs.

De *Charles-Quint* il fit deux merveilleux bustes, l'un en marbre et l'autre en bronze. Ce dernier est sans doute le plus beau buste de bronze que nous possédions du XVIe siècle et il laisse bien loin derrière lui le Cosme I de Benvenuto Cellini. Avec une finesse et un goût que Cellini eut envié, Leoni cisèle tous les détails de la riche armure de l'Empereur, et, avec la plus capricieuse et la plus étonnante fantaisie, il fait reposer le buste sur un gracieux piedestal décoré d'aigles et de figures nues; mais où il surpasse Cellini c'est par les accents fermes et la concision avec laquelle il rend la grave et mâle figure de l'Empereur.

Le Musée du Prado, où sont toutes les œuvres que nous venons de citer, nous montre encore un *Buste en bronze de Philippe II,* un Buste de *Marie reine de Hongrie* et un Buste d'*Eléonore reine de France,* sœur ainée de Charles-Quint.

Parmi les bas-reliefs, les plus beaux sont les portraits de *Charles-Quint* et de l'*Impératrice Isabelle,* représentés dans de magnifiques cadres couverts d'ornements.

Ainsi qu'on le voit l'activité de Leoni fut consacrée tout entière à faire les portraits de la famille impériale; cependant, à côté de ces travaux, on peut en citer un autre

(1) M. Plon suppose que Leoni a été influencé par la statue de Marguerite d'Autriche du Monument de l'empereur Maximilien I, à Innsprück.

de nature différente, le grand *Retable de S. Lorenzo* à l'Escurial. Ce Retable fut commandé au fils de Leoni et à d'autres architectes espagnols, notamment à Herrera qui fit le dessin de l'architecture, mais nous savons par des documents que la plupart des statues ont été faites par Leone Leoni. Cette œuvre colossale comprend dix-sept statues de saints et au sommet un Christ ayant à ses côtés la Vierge et S. Jean. Les statues de Leoni, où le style violent et contourné mis à la mode par Michel-Ange est mitigé par un souvenir du style de Donatello, sont supérieures à celles que faisaient en Italie, au même moment, les Montorsoli et les Montelupo.



Portrait de l'Impératrice Isabelle

Si la plupart des sculptures de Leoni sont en Espagne, l'Italie possède heureusement de ce maître deux œuvres d'une grande importance, la Tombe du marquis de Marignan et la statue du duc de Gonzague.

La *Tombe du marquis de Marignan* fut allouée par le pape Pie IV, frère du marquis, à Leone Leoni, sur les conseils de Michel-Ange qui fut consulté au sujet du dessin de l'ensemble du monument. L'œuvre comprend plusieurs figures allégoriques, la *Renommée*, la *Prudence*, la *Paix*, le *Courage militaire*, qui sont très inspirées du style de Michel-Ange. Leone Leoni excellait surtout dans les statues iconografiques, et celle du marquis de Marignan rappelle les belles statues de Charles-Quint et de Philippe II.



Tombe du marquis de Marignan. (Partie inférieure)

Ce sont les mêmes qualités de vérité, d'observation, de style simple et énergique, qui donnent tant de prix à la *Statue de Ferrante Gonzaga*, le protecteur de Leone Leoni. Cette statue élevée dans la petite ville de Guastalla n'a pas été brisée par les révolutions populaires, comme le furent les statues des Doria à Gênes et celles des Papes à Rome ou à Bologne. Elle peut être considérée comme le plus beau spécimen des statues élevées au XVIe siècle à un général d'armée.

❧

POMPEO LEONI († 1610?), fils de Leone Leoni, fut longtemps associé aux travaux de son père. Tant que Leone Leoni vécut, Pompeo ne fit guère que travailler sous ses ordres et, pour le Retable même de San Lorenzo, dont il obtint personnellement la commande, il demanda à son père le modèle des principales statues. Mais il faut considérer comme appartenant tout entiers à Pompeo les deux *Mausolées de Charles-Quint* et de *Philippe II* qui ne furent commencés qu'après la mort de son père.



Monument de Charles-Quint

C'est en s'assimilant l'art espagnol, en oubliant les conventions du style de la Renaissance italienne, que Pompeo su trouver cette étonnante composition des Monuments de l'Escurial, cette idée de placer, comme vivants, agenouillés à la place même où ils venaient prier, tous les membres de la famille impériale. Dans cette magnifique Chapelle de l'Escurial, dont le fond est rempli par le grandiose Tabernacle de Leone Leoni, cette disposition, sur les parois latérales, de deux vastes tribunes où la famille impériale est représentée dans l'attitude la plus simple et la plus recueillie, sans effort, sans recherche, sans prétention, où nulle figure allégorique ne vient troubler ce caractère de profonde réalité, est une des idées les plus saisissantes qu'un sculpteur ait jamais conçues.

Pompeo fut aussi l'auteur de l'important *Mausolée du grand Inquisiteur, Fernando de Valdes,* de la *Tombe de la princesse Juana,* de celles du *Duc de Lerma* et du *Marquis et de la Marquise de Poza.* On trouvera dans l'ouvrage de Plon la gravure de toutes ces œuvres, où la première place est réservée à la représentation des personnages figurés à genoux sur leurs tombeaux. Mais si ces œuvres ont de la vérité, elles ne sont plus qu'une variante affaiblie de la grande idée qui avait inspiré les Tombes de Charles-Quint et de Philippe II.

❧

Baldinucci a consacré à l'AMMANATI (1511-1592) une de ses plus longues notices et nous voyons par là en quelle estime ce maître était tenu dans l'école florentine.

Ammanati, après s'être consacré exclusivement à la sculpture dans les premières années de sa vie, se voua ensuite à l'architecture et c'est surtout à ses mérites dans cet art, au Pont de la Trinité, et plus encore à sa façade intérieure du Palais Pitti qu'il doit sa légitime renommée.

Il eut pour premier maître Bandinelli, mais Baldinucci nous dit que ce maître était d'une nature un peu fantasque et tout opposée à celle d'Ammanati, et que ce dernier ne tarda pas à quitter son atelier et la ville de Florence même, pour aller à Venise travailler sous la direction de Jacopo Sansovino, qui était alors dans tout l'éclat de sa gloire. Plus tard, étant revenu à Florence, il étudia avec passion les œuvres de Michel-Ange. Telles sont les diverses influences qui agirent sur son esprit.

Baldinucci nous apprend que les premières œuvres faites par Ammanati en Toscane furent un *Dieu le père* entouré d'Anges, une *Léda* pour le duc d'Urbino, et trois statues qui, envoyées à Naples, décorèrent la *Tombe du poète Sannazzar*. Appelé à Urbino il fit dans l'église de Santa Chiara, la *Tombe du duc Francesco Maria* et de nombreux ouvrages en stuc.

A la mort du duc d'Urbino, son protecteur, Ammanati retourna à Florence où il commença pour l'église de l'Annunziata la Tombe de Mario Nari, mais, à la suite d'intrigues de Bandinelli, ce Tombeau ne fut pas terminé et les différentes parties en furent dispersées.

Découragé par cet insuccès, Ammanati quitta de nouveau Florence et se rendit à Venise et à Padoue, faisant dans cette ville, à l'église des Eremitani, la *Tombe de Mario Benavides* qui est une des ses œuvres les plus importantes.

En 1550, à l'âge de trente-neuf ans, après son mariage avec Laure Battiferra, une des femmes les plus distinguées de son temps, il se rendit à Rome et commença à étudier l'architecture.

Sous le règne du pape Jules III, il fit, à San Pietro in Montorio, les *Tombes du cardinal Antonio di Monti et de son père.* Raphaël da Montelupo avait été tout d'abord désigné pour ce travail, mais Michel-Ange, qui avait été si mécontent de lui dans la Tombe du pape Jules II, obtint du pape Jules III que les Tombeaux de San Pietro in Montorio fussent alloués à Ammanati.

Ammanati travailla encore à des œuvres ornementales au Capitole et à la Villa Giulia où il fit une Fontaine; mais n'ayant pas été satisfait de ses rapports avec le pape il retourna à Florence.

Là, très chaleureusement accueilli par le duc Cosme I, il trouva enfin la gloire, la fortune et le repos.

La première œuvre que le Grand-Duc lui commanda fut une Fontaine qui devait être placée dans la grande Salle du Palais vieux, en face des statues de Bandinelli. Mais le Grand-Duc ne donna pas suite à ce projet, et avec les statues déjà sculptées il fit faire une Fontaine dans sa villa de Pratolino.

Ammanati fit ensuite pour terminer la Fontaine de Tribolo à la Villa di Castello, le groupe en bronze d'*Hercule étouffant Antée.*

Pour la même Villa il fit la statue gigantesque de l'*Apennin* qui est placée dans le jardin supérieur de la Villa.

En 1557, eut lieu une lutte des plus curieuses entre les grands sculpteurs de cette époque. Il s'agissait de tirer parti d'un grand bloc de marbre que le duc Cosme avait fait venir de Carrare et de l'utiliser pour une Fontaine. Ammanati obtint du duc Cosme qu'une des travées de la Loggia dei Lanzi fut close afin qu'il put s'en servir comme d'atelier et



(Fontaine de la place de la Seigneurie. (Détail)

y faire un projet de grandeur naturelle pour tirer partie de ce marbre. Cellini apprenant la demande d'Ammanati obtint que la seconde travée de la Loggia lui fut concédée. Jean de Bologne, encore bien jeune alors, et Vincenzo Danti voulurent aussi se mettre sur les rangs et s'installèrent, le premier dans le Couvent de Santa Croce et le second dans le palais d'Ottaviano des Médicis. Baldinucci nous dit que le modèle de Jean de Bologne fut trouvé le meilleur, mais que ce maître parut trop jeune pour qu'une si lourde tâche lui fut confiée; et ce fut Ammanati qui obtint la commande de la statue colossale et de la Fontaine.

En 1571 il avait terminé cette *Fontaine* qui est son chef-d'œuvre et qui décore si magnifiquement la grande place de la Seigneurie, à l'angle du Palais.

Sur le bassin de la Fontaine représentant la mer, il dressa la statue colossale de Neptune, debout sur un char traîné par quatre chevaux marins. Le Neptune a, entre les jambes, trois figures de tritons. Le bassin est octogone ayant quatre grandes faces et quatre petites. Sur chaque petit côté se dresse une Divinité marine, à côté de laquelle sur un degré inférieur sont placés deux satyres.

Cette Fontaine, l'œuvre la plus importante du maître, va nous permettre d'apprécier et de juger son style. Nous y trouvons, comme dans toutes ses œuvres, un certain dualisme, provenant des leçons si différentes qu'il avait reçues de Bandinelli et de Sansovino. Ammanati cherche en même temps la puissance et la grâce. Mais il est visible que son tempérament le portait surtout vers l'expression de cette seconde qualité. Toutes les fois qu'il a voulu se hausser au colossal, pour imiter Bandinelli ou Michel-Ange, il a échoué, témoin les Tombes de San Pietro in Montorio et le Neptune de la Fontaine de Florence, œuvres qui veulent donner l'idée de la force et n'atteignent qu'à la lourdeur et à la vulgarité. Combien n'est-il pas plus intéressant lorsqu'il s'abandonne à sa nature propre, lorsqu'il sculpte les charmantes figures allégoriques de la Tombe Benavides à Padoue et les brillantes fantaisies des satyres et des divinités marines de la Fontaine de Florence! Il y a là toute la grâce de Cellini, avec plus de brio et plus de verve. Oublions dans cette Fontaine la trop insignifiante statue de Neptune, ne regardons que le bassin inférieur, ses merveilleuses statues de bronze, ses tritons aux attitudes si mouvementées et si hardies, et nous reconnaîtrons que jamais plus belle vasque de Fontaine n'a été faite par un sculpteur.

Florence a eu cet extraordinaire privilège de trouver, pour tous ses travaux de sculpture, des artistes de premier ordre, ajoutant sans cesse un nouveau chef-d'œuvre à tous ceux dont elle était déjà enrichie. Seule, une belle statue équestre lui manque; Jean Bologne, si grand cependant, ayant été fort au-dessous de sa tâche dans les statues de Cosme et de Ferdinand.

Ammanati a vécu jusqu'aux dernières années du xvi[e] siècle, et, sur la fin de sa vie, il assiste au réveil chrétien qui commençait à se faire jour dans le milieu italien. Nous verrons en étudiant l'école romaine comment, après les excès de la Renaissance, la Papauté tenta une réaction et quel rôle joua à ce moment l'ordre des Jésuites. Or Ammanati, sur la fin de sa vie, fut entraîné par ce nouveau mouvement. Nous savons qu'il légua tous ses biens à l'ordre des Jésuites, et nous possédons une lettre qu'il adressa à l'Académie des Beaux-Arts pour faire amende honorable et s'excuser du scandale qu'il avait pu produire par les nudités de ses œuvres. Cette lettre est un des monuments les plus importants de l'histoire de l'art, et fait bien nettement comprendre l'évolution qui eut lieu à la fin du xvi[e] siècle. Ammanati exprime le regret d'avoir représenté des nudités et il conseille aux artistes de ne pas tomber dans la même erreur que lui, donnant pour son excuse qu'il n'avait fait que suivre la mode. « Il est plus honorable – dit-il – de se montrer chaste et réservé, que dissipé et voluptueux, quelque mérite qu'on puisse avoir dans son art. Ne pouvant détruire mes figures, je veux dire à tous ceux qui les verront que je regrette de les avoir faites. Je veux le confesser publiquement, exprimer mon repentir pour que les autres soient avertis et ne retombent pas dans les mêmes fautes. Plutôt que d'offenser les hommes et Dieu, il vaudrait mieux désirer la mort de son corps et la perte de sa renommée. »

C'est ensuite la question même du *nu* qu'il traite d'une façon magistrale. « Vous savez bien – dit-il – qu'il n'y a pas une moindre difficulté, ni un art moindre, à disposer autour d'une figure une belle draperie, avec grâce et logique, que de faire cette figure nue et tout à fait découverte. L'exemple de tant d'hommes illustres le prouve assez. Que de gloire Jacopo Sansovino s'est acquis avec son S. Jacques, tout vêtu, hors les bras! Une si grande gloire, je ne sais pas si jamais un autre artiste l'a acquise avec une figure nue. Le Moïse de Michel-Ange n'est-il pas considéré comme sa plus belle œuvre, et cependant il est entièrement vêtu. Partant c'est une grossière erreur des hommes et des jeunes gens que de vouloir faire des œuvres qui ne peuvent satisfaire que les sens. »

Je ne saurais trop conseiller de lire en entier, dans Baldinucci, cette curieuse lettre qui discute les problèmes qui nous préoccupent le plus encore aujourd'hui, et dans laquelle nous voyons un des maîtres de la Renaissance renier lui-même les doctrines de la Renaissance et, avec une clarté lumineuse, montrer les erreurs de cette doctrine, montrer surtout son opposition aux doctrines du Christianisme et aux idées de pudeur qui tiennent une si grande place dans les sociétés modernes.



Le Mariage de la Vierge
par Tribolo



Le Rapt des Sabines

JEAN DE BOLOGNE

1524 – 1608

Le dernier grand sculpteur de l'école florentine est Jean de Bologne.[1] Quoique né à Douai, Jean de Bologne appartient nettement à l'école italienne. Déjà dans son pays, pendant les premières années de sa jeunesse, c'est l'éducation italienne qu'il reçoit, comme tous ses compatriotes. Au XVIe siècle l'esprit italien, ou plus exactement l'esprit florentin de la Renaissance, règne dans toute l'Europe. Semblable à Rubens, Jean de Bologne, quand il vient en Italie, est à moitié italien. S'il subsiste en lui quelque chose de l'esprit des races flamande et française, c'est le souvenir des puissants travaux et des immenses décors de l'âge gothique. S'il ne sait pas, comme un Cellini, ciseler un bouton de chape, un pommeau d'épée, un chaton de bague, il sera plus apte qu'aucun autre florentin à tailler des groupes gigantesques et à prodiguer au milieu des places et des jardins publics les statues triomphales.

On peut dire aussi qu'il se distingue des maîtres florentins par une certaine simplicité. Jean de Bologne arrive dans une école déjà corrompue. A la suite de Michel-Ange, trop d'excès, trop de complications entachent même les meilleures œuvres. Trop habiles, les artistes se passionnent pour les tours de force. Par comparaison avec les élèves de Michel-Ange et de Bandinelli, on trouve chez Jean de Bologne plus de calme, plus de noblesse, une grandeur moins apprêtée. Dans cet art de la force, dans cette étude du corps humain

(1) Sur le vrai nom de Jean de Bologne voir le *Jean Boulogne* de M. ABEL DESJARDINS.

considéré au point de vue de la santé et de la puissance des formes, il semble que ce soit lui qui ait créé les œuvres les plus dignes d'éloge.

Si nous ajoutons que Jean de Bologne a su être un artiste très élégant, comme dans le *Mercure volant,* et qu'il a trouvé parfois des accents très expressifs et très religieux, comme dans les scènes de la *Vie du Christ,* on comprendra combien est légitime la gloire de ce grand maître.



Fontaine de Bologne

Jean de Bologne, né à Douai en 1524, reçut son éducation artistique à Anvers, au moment où tous les artistes flamands avaient les regards tournés vers l'Italie. Son maître, Jacques Dubrœucq, lui parla si éloquemment de l'Italie qu'il ne tarda pas à partir pour ce pays. Il arrive à Rome vers 1550, et il y passe deux ans qu'il consacre à dessiner et à reproduire en terre-cuite les statues antiques. Surtout il admire les œuvres de Michel-Ange et il a le bonheur de recevoir directement les conseils de l'illustre maître. Remarquons incidemment que le Michel-Ange qu'il connaît n'est plus le grand penseur de la Voûte de la Sixtine mais le dessinateur tourmenté du Jugement dernier. C'est de l'intérêt des formes, plus que de l'intérêt des idées, que Michel-Ange à ce moment devait lui parler.

Deux ans après son arrivée à Rome, Jean de Bologne se proposait de rentrer dans sa patrie, mais en traversant Florence, il fut retenu dans cette ville et il y passa le reste de sa vie.

Après avoir fait une *Vénus* pour son protecteur Bernardo Vecchietti, il fut remarqué par les Médicis qui, depuis lors, le gardèrent à leur service et ne cessèrent de lui commander d'importants travaux. – Vers 1558 il fit pour François des Médicis une *Baigneuse* et un *Samson terrassant un Philistin.* Ce groupe qui ornait le Casino de S. Marc n'existe plus. Mais peut-être faut-il considérer comme, en étant le projet original, une belle terre-cuite que possède le Musée de Douai. (1)

En 1559, Jean de Bologne concourt pour le projet de *Fontaine* à ériger sur la place de la Seigneurie. Nous avons parlé précédemment de ce concours à la suite duquel le projet d'Ammanati fut préféré.

(1) Gravé dans le *Jean Boulogne* de M. ABEL DESJARDINS, page 22.

Le pape Pie IV lui commanda, en 1563, la *Fontaine de Bologne,* œuvre qui l'occupa pendant quatre années de sa vie. C'est le premier travail à date certaine que nous possédions de Jean de Bologne. Il nous apparaît déjà dans toute la force de son talent, avec toute sa science, toute sa hardiesse et son sentiment des grandes ordonnances. Certes, dans son ensemble, cette Fontaine est loin de valoir l'admirable Fontaine de l'Ammanati à Florence; mais la statue du Neptune est supérieure à celle de l'Ammanati et montre l'aptitude de Jean de Bologne à concevoir des figures colossales et grandioses. Dans cette Fontaine, Jean de Bologne n'a fait que les travaux de sculpture; toute la partie architecturale est l'œuvre de Tommaso Lauretti.



Mercure volant

Jean de Bologne est l'auteur d'une seconde fontaine, la *Fontaine de l'Isolotto,* aux Jardins Boboli. Cette fontaine traitée dans le même esprit que celle de Bologne comprend une statue de l'Océan, ayant à ses pieds trois figures assises représentant le Gange, le Nil et l'Euphrate. Le piédestal triangulaire est orné de trois petits bas-reliefs représentant, Diane au bain, l'Enlèvement d'Europe et le Triomphe de Neptune.



La Justice

En 1567 il fut sollicité par la reine de France, Catherine de Médicis, de terminer la statue équestre d'Henri II. Nous avons déjà parlé de cette œuvre dont la commande avait été donnée à Daniel de Volterre. Il s'agissait pour Jean de Bologne d'aller à Rome et de terminer l'œuvre de Daniel de Volterre en faisant la figure du roi. Mais le duc Cosme ne voulut pas se séparer de son sculpteur favori et le projet de Catherine de Médicis n'eut pas de suite.

C'est à cette époque, sans doute peu après la mort de Michel-Ange, qu'il reçut la commande du groupe la *Vertu enchaînant le vice,* groupe destiné à faire pendant au *Génie de la Victoire* de Michel-Ange. Ce n'est pas une des meilleures œuvres du maître. Trop asservi au désir d'imiter Michel-Ange, il est plus maniéré qu'il ne le fut jamais et la faiblesse de cette œuvre est bien faite



La Charité

pour nous dire combien l'influence de Michel-Ange fut néfaste pour ceux qui se contentèrent d'imiter ses formes sans s'inspirer de ses pensées.

De 1574 date un des chefs-d'œuvre de Jean de Bologne, le *Mercure volant,* pièce justement célèbre, où l'on admire, non seulement un dessin très précis des formes, mais une très intéressante étude du mouvement. Le *Mercure,* qui s'élève poussé par le souffle d'un génie, semble vraiment voler dans les airs. Il y a là un de ces tours de force que les hommes de l'art ne cesseront d'applaudir, et l'imitation qu'en a faite M. Falguière, dans son *Vainqueur au combat de coqs,* prouve que l'œuvre de Jean de Bologne n'a cessé jusqu'à nos jours d'avoir la faveur du public.

Jean de Bologne resta toute sa vie au service des Médicis; mais sa réputation était si grande, que toutes les villes d'Italie désiraient avoir quelque ouvrage de lui.

En 1575, ce sont les Génois qui obtiennent pour la chapelle Grimaldi une décoration de statues et de bas-reliefs. Ces œuvres, qui sont peut-être les plus belles du maître, se trouvent aujourd'hui à l'Université de Gênes. Elles n'étaient pas encore photographiées lorsque M. Desjardins a publié son bel ouvrage sur Jean de Bologne et il n'a pu en donner aucune reproduction.



Le Christ ressuscité

Les travaux faits pour cette chapelle comprennent six Vertus, deux Anges et sept Scènes de la Passion, en bas-relief.

Les six *Vertus,* la Foi, l'Espérance, la Charité, la Tempérance, la Justice et la Force, sont des œuvres d'une grande originalité, simples de mouvement, très nobles d'attitude, avec des draperies aux plis sobres faisant admirablement valoir les formes du corps. Dans la *Justice* on admirera la fermeté de ce jeune corps et dans la *Charité* la hardiesse et l'habileté du groupement des figures.

Les sept bas-reliefs représentent des *Scènes de la Passion;* le Christ devant Pilate, Pilate se lavant les mains, le Christ montré au peuple, le Christ couronné d'épines, le

Christ et S.[te] Véronique, la Flagellation,[1] les Maries au tombeau. Ce sont des œuvres de la plus grande importance. Il a fallu un étranger, dans cette école florentine alors si peu religieuse, pour concevoir ces scènes de la vie du Christ, avec tant de respect. Quel contraste avec les fantaisies, les débauches d'imagination, des florentins tels que Jacopo Sansovino ou Vincenzio Danti. Jean de Bologne ne cherche pas d'effet en dehors de son sujet; il ne cherche, dans la composition, qu'à mettre en relief l'idée à exprimer et partout, avec un rare bonheur, il trouve l'ordonnance qui convient. Après les Scènes de la passion de Donatello, ce sont les plus belles que la sculpture ait créées. Et comme il serait intéressant de faire un parallèle entre l'œuvre de Donatello, si hardie, si impétueuse, parfois si déréglée, mais qui est toujours si expressive, et qui vous arrache les larmes des yeux, et l'œuvre de Jean Bologne, plus calme, plus froide, mais plus noble. C'est ici un très significatif exemple de ce que peut donner l'alliance des formes de l'Antiquité avec la pensée chrétienne; c'est l'analogue dans l'art de la sculpture de ce que rechercheront les Carrache et le Poussin.



Crucifix, de l'Impruneta

Sur la fin de sa vie, Jean de Bologne reproduisit le même cycle, avec quelques légères variantes, pour une Chapelle de l'Annunziata, à Florence.

De 1579 date l'important *Autel de la Cathédrale de Lucques,* qui représente le Christ ressuscité, ayant à ses côtés S. Pierre et S. Paulin. Nous reproduisons la statue du Christ où l'on retrouvera cette habileté dans l'art de faire mouvoir les figures que nous avons admirée dans le *Mercure volant* et cet amour des belles formes qui passionnait alors tous les maîtres de la Renaissance. Peut-être ces formes trop fines, trop sensuelles, ne sont-elles pas ce qui convient le mieux à une figure de Christ. L'art chrétien doit rejeter également les Christs semblables à des Hercules et les Christs semblables à des Apollons.

Jean de Bologne s'est montré plus véritablement chrétien dans une série de *Crucifix* dont il a orné plusieurs églises de la Toscane, dans les Crucifix de S. Laurent et de l'Annunziata à Florence, et dans celui du Dôme de Pise. Celui de l'Impruneta que nous

(1) Voir la gravure de la *Flagellation* à la fin du chapitre.

reproduisons est une œuvre de la plus grande beauté, faite pour satisfaire pleinement à tous les désirs de noblesse et d'émotion de la pensée chrétienne.

« Peu d'hommes – dit Cicognara – parmi ceux qui se sont consacrés à l'art de la statuaire ont eu plus de bonheur que Jean Bologne pour la quantité et la variété des travaux qui lui furent commandés. Il suffira de dire qu'on lui donna jusqu'à l'occasion de sculpter une montagne lorsque le grand duc François lui fit faire à Pratolino le colosse qui représente le *Jupiter pluvieux.* » Cette statue de vingt-cinq mètres de haut fut achevée vers 1581.

L'Enlèvement de la Sabine

A ce moment, après un troisième voyage à Rome, il fit son œuvre la plus importante et la plus célèbre, le groupe de l'*Enlèvement de la Sabine,* placé en 1583 sous la Loggia de'Lanzi. Tout ce que l'art de la Renaissance pouvait désirer, se trouve dans ce groupe. L'œil d'un italien du XVIe siècle pouvait y admirer les formes les plus diverses du nu, les attitudes les plus variées, le sentiment de la force et en même temps celui de l'élégance, la science dans le balancement des lignes et le dessin des membres, le mouvement et, de tous les côtés, une heureuse silhouette. Tout ce que l'on admirait dans les statues antiques revivait dans l'œuvre de Jean Bologne.

Cette œuvre, comme le *Persée* de Cellini, est complétée par un bas-relief décorant le piédestal, bas-relief plus brillant, plus agité que les bas-reliefs de Gênes, un véritable tour de force de mouvement et de hardiesse.(1)

On rapprochera de cette œuvre un groupe non moins important, l'*Hercule et le Centaure,* qui, fait quelques années après, en 1599, est placé également sous la Loggia de' Lanzi. Ce sont les deux œuvres les plus importantes du maître, celles qu'il a faites avec le plus d'amour, dans toute la force de son talent.

Dans le même style est un groupe de bronze du Musée de S. Pétersbourg représentant l'*Enlèvement de Déjanire,* groupe admirable où le corps de la jeune femme enlevée par le Centaure rappelle le beau corps de la Sabine et se débat dans le même frémissement de vie.

Nombreuses sont les statues faites par Jean Bologne en imitation de l'art antique. S'il avait au plus haut degré le sentiment de la puissance, sentiment qui lui fit créer le *Neptune* de Bologne, l'*Océan* des Jardins Boboli, l'*Enlèvement de la Sabine,* le *Centaure,* il avait non moins le sentiment de la grâce et il a créé plusieurs figures d'une exquise dé-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

licatesse, par exemple la *Vénus tordant ses cheveux* qui surmonte la Fontaine de Tribolo à la Pétraja, la *Vénus* qui orne la grotte de Buontalenti aux Jardins Boboli et l'*Architecture* du Musée du Bargello.



Vénus, de la Grotte Buontalenti

Il a fait en outre un très grand nombre de statuettes en bronze, dont on pourra admirer les plus belles au Musée du Bargello: par exemple un *Satyre*, un *Hercule*, un *Hercule portant le sanglier d'Erymanthe*, trois *Vénus*, deux figures de l'*Architecture*, une *Galathée*, un *Enfant pêchant*, un *Apollon*.

Une très curieuse lettre écrite par l'archevêque Fontana au duc d'Urbin nous fait connaître la vogue extraordinaire dont jouissaient ces travaux de Jean de Bologne.

« Si votre excellence se contente de statuettes en bronze, comme le fait le Grand-Duc pour tous les objets de petite dimension, il s'engage à la très bien servir, dans un an au plus tard, peut-être même, pour l'amour de moi, dans six ou huit mois, parce qu'une fois qu'il a fait de sa main les modèles en cire ou en terre, ce qui lui demande peu de temps, il fait faire le reste par des orfèvres, qu'il emploie à cet usage pour son Altesse. C'est de cette façon qu'il a exécuté dernièrement pour le Grand-Duc les douze travaux d'Hercule d'un demi-bras de hauteur. C'est une œuvre merveilleuse, digne de Michel-Ange ou d'Apelles. Il a fait encore d'autres statuettes pour le roi d'Espagne et d'autres grands seigneurs, toutes admirables, et c'est un homme qui est aujourd'hui en si grand crédit qu'on ne saurait l'imaginer. »



L'Architecture

De 1580 à 1589 datent les travaux faits pour la *Chapelle Salviati*, à S. Marc. Ce sont d'importants travaux d'architecture et de sculpture pour lesquels Jean de Bologne mit largement à contribution les services de ses élèves, notamment ceux de Francheville qui fit les six statues de Saints qui décorent les parois de cette chapelle. La pièce de sculpture la plus intéressante me paraît être l'Ange qui surmonte le maître-autel, figure d'un mouvement vif et hardi qui a tous les caractères de l'art de Jean de Bologne.

Dès 1594 Jean de Bologne travaillait à la *Chapelle de la Madonna del Soccorso* à l'Annunziata, chapelle où il devait être enseveli. Cette chapelle terminée en 1598 comprend une série de bas-reliefs en bronze qui sont la réplique des bas-reliefs de Gênes représentant les Scènes de la Passion. Sur l'Autel est un Crucifix de bronze et sur les parois six statues de Saints faites par Francheville.

En 1599 on commence la grande Chapelle des Médicis à S. Laurent; mais je me réserve de parler plus tard de cette Chapelle qui fut l'œuvre des élèves de Jean de Bologne plutôt que celle de ce maître lui-même.

Le *S. Luc* de bronze d'Or San Michele (1600-1602) est un des plus importants travaux du maître. Mais cette statue qui, placée partout ailleurs qu'à Or San Michele, provoquerait de vifs éloges, souffre là singulièrement du voisinage des chefs-d'œuvre créés par les grands maîtres du xve siècle. A côté du S. Eloi de Nanni di Banco et du S. Mathieu de Ghiberti elle paraît théâtrale et prétentieuse; et le *Cicerone* a bien raison de dire que l'œuvre de Jean de Bologne est la moins bonne de toutes celles qui ont été faites à Or San Michele.



S. Luc

Le *S. Mathieu* d'Orvieto (1600), qui n'est qu'une réplique du S. Luc, a été exécuté en marbre; les plis sont moins anguleux, le travail a plus de souplesse et d'ampleur. Il semble que Jean de Bologne était plus à son aise quand il taillait le marbre que lorsqu'il ciselait le bronze.

La *Statue équestre de Cosme I* et la *Statue équestre de Ferdinand I,* qui sont à Florence les œuvres les plus en vue de Jean de Bologne, sont malheureusement ses travaux les plus faibles. Florence a des modèles parfaits dans tous les genres de la statuaire. Seule, une statue équestre lui manquait et Jean de Bologne n'a pas su la lui donner.

Dans la *Statue de Cosme* (1594) on peut admirer l'aisance naturelle du Grand-Duc, mais le cheval est d'une exécution par trop grossière et la croupe trop petite n'est pas en rapport avec l'encolure et l'avant-train. Jean de Bologne ne semble pas avoir consacré assez de temps à étudier des formes qui, pour lui, étaient nouvelles. Son œuvre n'est qu'une médiocre copie du cheval de Marc-Aurèle à Rome.

Le piédestal de cette statue est orné de trois grands bas-reliefs représentant: 1° la Seigneurie appelant Cosme au gouvernement de Florence, après l'assassinat d'Alexandre de Médicis; 2° le pape Pie V couronnant Cosme I comme Grand-Duc de Toscane; 3° l'entrée triomphale de Cosme dans la ville de Sienne. Ces bas-reliefs très surchargés, sans grande entente de la perspective, sont loin d'égaler en beauté les bas-reliefs simples et vraiment grandioses de la *Passion du Christ.*

La *Statue équestre de Ferdinand I* commencée beaucoup plus tard, en 1608, a été achevée par Tacca. Nous savons que ce maître l'exécuta à regret, ne se gênant pas pour dire qu'il eût été préférable d'en refaire une autre.

Jean de Bologne a fait plusieurs autres portraits de ses illustres protecteurs, les Grand-Ducs Cosme et Ferdinand. Il suffit de citer la statue en pied de Cosme qui orne le portique des Uffizi (1585). Le Grand-Duc est représenté debout, tenant en main le bâton du commandement; il est entouré des deux figures de l'*Equité* et de la *Rigueur,* œuvres de Vincenzio Danti.

En 1604, il commençait la *Statue équestre du roi Henri IV.* Cette œuvre qu'il laissa inachevée, fut terminée en 1610 par Tacca et par Francheville, à qui l'on doit les quatre statues qui décoraient les angles du piédestal, statues qui sont la seule partie qui subsiste encore de ce monument. A en juger d'après les gravures qui nous ont conservé le dessin de l'œuvre de Jean de Bologne, il ne semble pas qu'il se soit élevé au-dessus de ses statues équestres de Florence. La figure du roi, comme celle de Cosme, avait en même temps de la dignité et de la bonhomie, mais le cheval était pauvrement étudié, sans nuance des détails et sans effet d'ensemble.

En 1506, Jean de Bologne commença sa quatrième statue équestre, la *Statue de Philippe III,* roi d'Espagne. Cette statue, comme celles de Ferdinand I et d'Henri IV, fut terminée par ses élèves, surtout par Tacca, mais le mérite en revient tout entier à Jean de Bologne. La Statue de Philippe III n'est qu'une réplique de la Statue de Ferdinand I. On y admire le même naturel dans l'attitude du roi, mais il faut toujours constater la même insuffisance et la même lourdeur dans le dessin du cheval.

On a attribué longtemps à Jean de Bologne le principal mérite dans le dessin et l'exécution des *Portes de bronze de la Cathédrale de Pise,* mais M. Igino Benvenuto Supino vient de démontrer que ce maître n'a eu aucune part dans ce travail.



La Flagellation du Christ, de Gênes



Le Serpent d'airain, par Vincenzio Danti

VINCENZIO DANTI – VINCENZIO DE' ROSSI ANDREA CALAMEC – VALERIO CIOLI FRANCESCO MOSCA – STOLDO LORENZI – GIOVANNI DELL'OPERA FRANCHEVILLE – GIOV. BATT. CACCINI ANTONIO SUSINI – PIETRO TACCA

AUCUN des contemporains de Jean de Bologne n'eut, à beaucoup près, son talent, et aucun d'eux ne fit une page religieuse comme les scènes de la *Passion du Christ.* Les pastiches de l'art antique, les exagérations, le peu de vérité et de vie, uni à l'absence de pensée et de sentiment, marquent la fin de l'école florentine entre les mains de ces disciples dégénérés de Michel-Ange et de Bandinelli.

Avant de parler des élèves de Jean de Bologne je citerai quelques artistes contemporains de ce maître, qui ont vécu à côté de lui, sans subir son action.

§ I.

VINCENZIO DANTI (1530-1576) était un des artistes les mieux doués de son temps, et il eût occupé une plus grande place dans l'art s'il n'était pas mort prématurément à l'âge de quarante-six ans.

Son œuvre principale est la *Décollation de S. Jean Baptiste* qui surmonte une des Portes du Baptistère. Quoique appartenant à une époque déjà bien tardive de l'art, l'œuvre de Danti tient honorablement sa place à côté des groupes d'Andrea Sansovino et de Rustici qui surmontent les deux autres portes du Baptistère. Vincenzio Danti, qui avait été chargé de terminer le groupe du *Baptême du Christ* laissé inachevé par Andrea Sansovino,

a cherché, dans son groupe de la *Décollation de S. Jean,* à imiter le style élégant et la finesse des formes de ce maître. Dans la figure du bourreau, surtout dans celle de Salomé, on trouve une légèreté et une grâce bien rares à cette époque.



La Décollation de S. Jean Baptiste

Danti est l'auteur d'une statue en bronze du *Pape Jules III* qui décore encore aujourd'hui une place de Pérouse. Le fait est à noter, car nombre de statues de Papes ont été brisées dans les révolutions populaires, telles la Statue de Jules II, de Michel-Ange, à Bologne, et celle de Paul IV, de Vincenzio de' Rossi, à Rome.

Le groupe de l'*Honneur terrassant le Vice,* du Musée du Bargello, nous montre Danti travaillant dans le même esprit que son contemporain Vincenzio de' Rossi, mais avec un sentiment artistique plus fier et plus simple. Quelque chose de l'énergie de Michel-Ange revit dans ce beau groupe.

Vincenzio Danti, comme tous les maîtres de cette époque, s'était laissé séduire par l'art tourmenté et les tours de force de Michel-Ange. Le bas-relief du *Serpent d'airain,* qui semble une adaptation à l'art de la sculpture du style de Michel-Ange dans le Jugement dernier, est l'œuvre la plus compliquée qui se puisse voir. A côté d'elle le bas-relief des *Centaures* de Michel-Ange pourrait paraître une œuvre simple. C'est une invraisem-

blable accumulation de corps, serrés à s'étouffer, dans les poses les plus étranges, et ce n'est pas sans effort que l'on parvient, dans cet inextricable fouillis, à démêler à qui peuvent appartenir ces bras et ces jambes qui s'agitent si furieusement. (Gravé p. 173).

Le Musée du Bargello possède une *Porte d'armoire* en bronze, que l'on doit attribuer à Vincenzio Danti, d'après le témoignage de Vasari qui dit que ce maître fit un bas-relief comprenant un grand nombre de figures, pour servir de porte à l'armoire où le Grand-Duc enfermait ses papiers. Il y a, dans ce bronze, la même richesse décorative, la même habileté dans le groupement et la division des scènes que nous admirions dans la *Porte de S. Marc* de Sansovino; c'est le même style qui se retrouve dans ces figures allongées, aux formes si élégantes, et dans cette manière si spéciale de perdre les figures dans le fond, en ne faisant saillir qu'une partie du corps, une tête, un genou, un bras; méthode qui veut obtenir avec la sculpture les mêmes effets de coloris qu'obtient la peinture. C'est en même temps une œuvre influencée par Michel-Ange. Dans la femme de la niche de gauche, le bras tombant et le bras relevé sont du pur Michel-Ange; de même la figure centrale du groupe principal est très inspirée du Julien des Médicis. Cette œuvre est assez belle pour avoir pu être attribuée pendant longtemps à Michel-Ange.



Porte d'armoire, du Musée du Bargello

❧

VINCENZIO DE' ROSSI (1525-1587) est un imitateur de Bandinelli, dont il fut le disciple. Artiste renommé de son temps, ayant joui d'une grande faveur à Florence et à Rome, il a beaucoup produit, mais ses œuvres plus contournées, plus boursouflées encore que celles de son maître, ne parviennent plus à retenir nos regards. On aura l'idée la plus complète de sa manière en étudiant les six groupes des *Travaux d'Hercule* qui décorent la grande salle du Palais vieux. Ces six groupes représentent: Hercule étouffant Antée, Hercule domptant les Centaures, Hercule tuant Caccus, Hercule punissant Diomède, Hercule transportant le sanglier d'Erymanthe, Hercule vainqueur des Amazones. De cette série il faut rapprocher *Paris enlevant Hélène* du Palais Pitti (Grotte Buontalenti). C'est l'art de la Renaissance, traité par un maître habile, mais avec tout ce qu'il y avait dans cet art de plus déplaisant. Le *S. Mathieu* et le *S. Thomas* qu'il fit pour la Cathédrale de Florence et les deux *Apôtres* de l'église Santa Maria della Pace à Rome nous montrent les mêmes recherches tourmentées, le même style baroque que les Travaux d'Hercule.

ANDREA CALAMEC († 1576), élève d'Ammanati, est surtout connu par les travaux qu'il fit à Messine, où il alla en 1564 et où il resta jusqu'à la fin de sa vie. Il est l'auteur de la belle statue de *Don Juan d'Autriche* qui décore la Place Royale de cette ville. Le prince est représenté debout, en armure de guerre, tenant à la main le bâton du commandement. Sur les faces du piédestal trois bas-reliefs de bronze retracent les diverses phases de la bataille de Lépante. Cette statue appartient au cycle de statues triomphales que la Maison d'Espagne élevait à ses princes et à ses généraux. Le *Don Juan d'Autriche* de Calamec, fait en 1572, doit être rapproché du *Ferrante Gonzaga,* fait en 1564 par Leone Leoni.



Pilastre d'une Chapelle à Santa Maria della Pace (Statue de Vincenzio de'Rossi, ornements de Simone Mosca)



VALERIO CIOLI (1529-1599), à peine âgé de quinze ans, eut la bonne fortune d'être admis par Tribolo à prendre part aux travaux qu'il faisait pour la Villa di Castello et il conserva toute sa vie un style délicat, un amour de la décoration élégante qu'il tenait de ce maître; style qui, à la fin du XVIe siècle, contrastait avec le style plus froid et plus lourd mis à la mode par l'école de Bandinelli. Si le *Candélabre* qui lui est attribué au Musée du Bargello est bien de lui, nous devons le considérer comme un des plus fins décorateurs de l'école florentine.

Valerio Cioli est l'auteur de la statue de la *Sculpture* sur la tombe de Michel-Ange, d'une statuette en bronze qui représente le nain de Cosme I, *Morgante,* assis tout nu sur une coquille fixée sur le dos d'un monstre marin ailé (Musée du Bargello). Il fit aussi plusieurs restaurations de marbres antiques et de nombreuses statues décoratives aux Jardins Boboli et à la Villa de Pratolino.



FRANCESCO MOSCA, dit le MOSCHINO († 1578), fils de Simone Mosca, aida son père dans ses travaux à la Cathédrale d'Orvieto et fit, seul, le grand bas-relief de la *Visitation* qui, dans cette Cathédrale, fait pendant au bas-relief de l'Adoration des Mages de Raphaël da Montelupo.

Les plus importants travaux de ce maître sont à la Cathédrale de Pise, où il fit les deux Autels du transept, l'*Autel du S. Sacrement* et l'*Autel de San Ranieri* (1563). Ces Autels ont une grande importance, car ils sont un des premiers exemples de ces pompeuses ordonnances qui vont devenir si en faveur au XVIIe siècle. L'Autel de San Ranieri comprend, dans le bas, deux grandes statues d'Apôtres dans des niches, entre lesquelles, en arrière du maître-autel, se dresse un grand bas-relief représentant l'Assomption. Audessus est une demi-coupole décorée par des chœurs d'Anges. Les deux figures de la Foi et de l'Espérance sont placées sur les arcs de cette coupole, et enfin le tout est couronné par un groupe de trois grandes figures représentant le Couronnement de la Vierge.

Simone Mosca est représenté au Musée du Bargello par un petit bas-relief, *Actéon changé en cerf*. Ce bas-relief où l'on voit Diane et ses nymphes se baignant, contraste par sa sensualité avec toutes les œuvres florentines que nous avons étudiées jusqu'à ce jour. C'est comme un pressentiment de l'art du Bernin et des maîtres français du XVIIIe siècle.



Candélabre, par Valerio Cioli (Musée du Bargello)

STOLDO LORENZI (1534-1583) travailla longtemps à Pise. Il est l'auteur des deux statues de l'*Annonciation* à l'église Santa Maria della Spina (1561), statues longtemps attribuées à Francesco Mosca, et de deux figures de la *Religion* et de la *Justice* placées sur la porte du Palais des Cavalieri. Son chef-d'œuvre est la délicieuse statue d'*Ange* porte-flambeau, surmontant la colonne du cierge pascal au Dôme de Pise (1582). Dans la même cathédrale il termina les travaux commencés par Francesco Mosca à la *Chapelle San Ranieri*. – A Florence, Stoldo Lorenzi est l'auteur d'une Fontaine des Jardins Boboli, le *Triomphe de Neptune* (1565), fontaine qui tient dignement sa place à côté de l'*Océan* de Jean de Bologne.

Un frère de ce sculpteur, ANTONIO LORENZI († 1583) a travaillé sous les ordres de Tribolo et a fait, pour la grande Fontaine de la Villa di Castello, la statue d'*Esculape* et quatre petits enfants. Il est l'auteur de nombreuses sculptures décoratives dans les villas des Médicis.

A la même famille appartenait BATTISTA LORENZI (1527-1594), élève de Bandinelli, qui fut choisi par Vasari, pour exécuter, sur ses dessins, la *Tombe de Michel-Ange,* en collaboration avec Valerio Cioli et Giovanni dell'Opera. Il eut la part principale dans ce travail, car il fit le sarcophage, le Buste de Michel-Ange et la statue de la Peinture. C'est lui qui est l'auteur du charmant *Lustre* de la Cathédrale de Pise, si célèbre pour avoir provoqué chez Galilée ses études sur le mouvement du pendule.

GIOVANNI DELL'OPERA (1540-1599), ainsi nommé parce qu'il fut pendant longtemps l'architecte du Dôme de Florence, est l'auteur de deux des statues d'Apôtres, *S. Jacque* et *S. Philippe,* qui décorent les grands piliers de la coupole, de la statue de l'*Architecture* sur la Tombe de Michel-Ange, du *Buste de Ferdinand I* à la Loggia degli Uffizi, de la *Statue de Ferdinand I* à Livourne et des deux bas-reliefs, la *Purification* et le *Mariage de la Vierge,* à la chapelle Gaddi de S.te Marie Nouvelle, qui méritent d'être signalés, car les bas-reliefs sont rares à Florence dans la seconde moitié du XVIe siècle.



L'Architecture
(Tombe de Michel-Ange)

§ II.

Parmi les disciples de Jean de Bologne, FRANCHEVILLE (1548-1618) doit être cité au premier rang; il fut l'élève préféré de ce maître, et il l'aida dans la plupart de ses travaux.

Francheville, né en Flandres, comme Jean de Bologne, fut élevé à Florence et passa la plus grande partie de sa vie dans cette ville, de telle sorte qu'on doit le classer dans l'école florentine. C'était un artiste de talent très ordinaire, qui n'a rien eu de la finesse ni du sentiment de son maître, et qui s'est uniquement préoccupé de l'imiter dans les traits de force et dans les exagérations de mouvement. Il est vis-à-vis de Jean de Bologne ce que furent Montorsoli ou Montelupo vis-à-vis de Michel-Ange.

Francheville, après avoir passé par Paris et être resté cinq ans à Innsprück, où il travailla dans l'atelier d'un sculpteur sur bois, fut attiré à Florence par le grand-duc Ferdinand I, et Jean de Bologne le prit sous sa protection.

Après avoir décoré de statues la villa d'Antonio Bracci à Rovezzano, après être allé à Rome copier et restaurer des antiques, il fut appelé à Gênes par Luca Grimaldi pour le Palais duquel il fit un *Jupiter* et une *Junon.*

En même temps il faisait au Dôme de Gênes, pour la Chapelle Matteo Senarega, six statues, les quatre *Evangélistes,* un *S. Ambroise* et un *S. Etienne,* qui peuvent être considérées comme les œuvres typiques de sa manière, de son style froid, sans charme et très prétentieux.

A Florence Francheville décore deux chapelles de grandes statues, comme il l'avait fait à Gênes. En 1589, il fait à S. Marc, sous la direction de Jean de Bologne, les statues de *S. Dominique, S. Jean Baptiste, S. Thomas d'Aquin, S. Antoine, S. Philippe, S. Adovardo,* et quelques années plus tard, en 1594, il fait, à la chapelle Niccolini à l'Annunziata, les

statues d'*Aaron*, de l'*Humilité*, de la *Virginité*, de la *Prudence*, de la *Vie active* et de la *Vie contemplative*.

En 1596 il est chargé de faire plusieurs bas-reliefs pour la *Porte de bronze du Dôme de Pise*. Il est l'auteur des bas-reliefs de la Visitation, du Baptême du Christ, du Baiser de Judas et du Calvaire. Il fut, avec Caccini, l'artiste qui a pris la plus grande part au travail de ces Portes.

L'œuvre la plus intéressante de Francheville est la *Statue de Ferdinand relevant la ville de Pise* où, avec une réelle entente des lois de la sculpture, il agenouille aux pieds du Grand-Duc la ville de Pise reconnaissante. Il faut aussi considérer, comme étant son œuvre, plutôt que celle de Jean de Bologne, la statue du grand-duc Cosme I, dans la même ville de Pise.

A la mort de Jean de Bologne il fut chargé de terminer la Statue équestre d'Henri IV et c'est lui qui la fit transporter à Paris. Dans ce monument il est l'auteur des quatre *Esclaves* du soubassement que l'on voit aujourd'hui au Musée du Louvre.

❧

GIOV. BATT. CACCINI (1562-1612) est l'auteur du grand Baldaquin surmontant l'Autel majeur de Santo Spirito. C'est la première fois que l'on élevait au-dessus d'un Autel un Baldaquin d'une telle importance. C'est comme la première idée de la conception grandiose du Bernin à S. Pierre. Cette œuvre, tout enrichie de marbres précieux, et qui comprend quatre statues de saints et quatre statues d'anges, est une des plus dignes d'attention de cette fin d'école.



La Naissance de la Vierge, de Caccini
(Porte principale du Dôme de Pise)

Les églises de Florence renferment de nombreuses œuvres de ce maître. On voit à S.te Marie Majeure, un *S. Barthélemy* et un *S. Zanobi;* à la Trinité un *S. Alexis* et une statue de la *Trinité;* à l'ancien Séminaire, une figure de *Christ;* dans le cloître de l'Annunziata, un *Buste d'Andrea del Sarto*. Il est aussi l'auteur de l'*Automne* et de l'*Été*, qui décorent l'entrée du Pont de la Trinité.

Le plus grand titre de gloire de Caccini est sa collaboration aux *Portes du Dôme de Pise*. On a attribué longtemps à Jean de Bologne le mérite d'avoir dirigé les travaux de ces Portes, mais il est aujourd'hui prouvé qu'il n'eut aucune part dans cette œuvre

qui est le plus important monument de sculpture créé par l'école florentine au début du XVIIe siècle. Les portes ont été fondues en bronze par Domenico Portigiani; le dessin général a été fourni par l'architecte Raffaello Pagni et les dessins des bas-reliefs ont été faits par divers sculpteurs florentins, notamment par Caccini qui eut, dans cette œuvre, la plus grande part. (1)

Ces Portes sont une véritable surprise. A la fin du XVIe siècle, lorsque depuis si longtemps l'école florentine semble s'être désintéressée de la décoration, ou, en tous cas, n'a plus cherché ses éléments décoratifs que dans les formes antiques, on est tout étonné de voir réapparaître l'étude de la nature vivante, de voir les sculpteurs se passionner à nouveau pour l'étude des fleurs, des plantes, des animaux.



Porte mineure de la façade du Dôme de Pise

Ces Portes font songer à celles de Ghiberti. Les sculpteurs, ayant à entreprendre ce travail colossal de trois portes de bronze et ne trouvant, dans les œuvres de leurs prédécesseurs immédiats, aucun modèle pouvant leur servir, ont pensé qu'ils n'avaient rien de mieux à faire que de s'inspirer des chefs-d'œuvre créés par Ghiberti au Baptistère de Florence.

L'ordonnance est la même que celle de la seconde Porte de Ghiberti. Les Portes sont divisées en grands panneaux destinés à recevoir des bas-reliefs, et chaque panneau est entouré d'une large bordure toute recouverte des plus riches ornements. Deux dessins différents ont été adoptés, l'un pour la Porte principale, l'autre pour les deux Portes mineures. La Porte principale est de la plus grande beauté: pour le dessin général et pour les parties purement décoratives, elle mérite d'être citée immédiatement après la Porte du Paradis de Ghiberti. C'est l'esprit même de Ghiberti qui revit dans cette décoration où les feuilles, les fruits, les fleurs, les oiseaux, sont groupés avec une étonnante habileté et où chaque forme est étudiée avec tant d'amour et un sens si pénétrant de la nature. Cette Porte est digne de figurer parmi les classiques de l'art décoratif. Les Portes mineures, sans doute, furent faites les dernières. Les artistes, comme toujours, crurent mieux faire en augmentant la richesse du décor et en multipliant les difficultés du travail, mais leur œuvre tout en étant encore très intéressante, ne mérite plus les mêmes éloges que la Porte principale. Comparées à cette Porte, les

(1) Voir l'article de M. SUPINO, *Le Porte del Duomo di Pisa* (*Arte*, 1899, fasc. VIII-X).

deux Portes mineures marquent la même évolution que les décors de Vittorio Ghiberti par rapport à ceux de son père. (1)

Malheureusement les bas-reliefs qui constituent la partie principale de ces Portes, ne sont pas à la hauteur des parties décoratives. Si nous avons pu comparer les ornements à ceux de Ghiberti, il faut reconnaître que, pour les figures, rien ne saurait évoquer le moindre souvenir des œuvres de ce grand maître. C'est que vraiment tout est trop changé depuis longtemps à Florence. L'imitation de l'antique a fait son œuvre corruptrice. Et il est très significatif de voir combien sont belles les parties de ces Portes faites en imitation de la nature, et combien insignifiantes celles inspirées de l'antique. Au XVIIe siècle, les artistes suivent l'école de Ghiberti pour les parties décoratives, mais ils ne comprennent pas les conseils qu'il leur donne pour le style des figures.

Toutefois, comme Ghiberti, ils s'efforcent de représenter les personnages dans leur milieu, en figurant des paysages et des monuments, mais ils n'ont plus rien de sa science. Les figures sont trop petites et la scène semble vide. Ils ne savent pas inventer de beaux motifs se liant harmonieusement; leur œuvre est froide, sans intérêt et sans vie.

Les meilleurs bas-reliefs sont ceux de Caccini: la *Nativité de la Vierge,* la *Présentation au Temple,* le *Mariage* et l'*Annonciation.* Ces quatre bas-reliefs qui décorent la partie inférieure de la porte principale sont l'œuvre d'un maître qui conserve encore quelques traditions des grands artistes florentins du XVe siècle et qui, par exemple dans la Naissance de la Vierge, se souvient de la belle ordonnance de Ghirlandajo à Ste Marie Nouvelle.

Les quatre bas-reliefs supérieurs de cette Porte sont loin d'avoir le même intérêt. La Visitation est de Francheville, la Présentation au Temple de Gaspare Mola, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge de Angelo Serani.

Voici les noms des artistes qui ont travaillé aux portes mineures:

PORTE DE GAUCHE:

Ansi Tedesco	*La Nativité.*
Pietro Tacca	*Les Mages.*
Giovanni Catesi	*La Tentation du Christ.*
Francheville	*Le Baptême du Christ.*
François Della Bella	*La Résurrection de Lazare.*
Giovanni Catesi	*L'Entrée à Jérusalem.*

PORTE DE DROITE:

Gregorio Pagani	*Le Jardin des Oliviers.*
Francheville	*Le Baiser de Judas.*
Gregorio Pagani	*Le Christ couronné d'épines.*
Gregorio Pagani	*Le Christ à la colonne.*
Francheville	*Le Calvaire.*
Gaspare Mola	*Le Crucifiement.*

Les ornements des trois portes ont été dessinés par Caccini, Orazio Mocchi, Angiolo Scalani et Antonio Susini.

---

(1) Voir un détail gravé à la fin du chapitre.

ANTONIO SUSINI († 1624), après avoir appris l'art de travailler et de fondre le bronze dans l'atelier du fondeur Felice Traballesi, entra au service de Jean de Bologne « qui – dit Baldinucci, – l'employa à fondre et à retoucher ces petites statuettes de bronze qu'on lui demandait de toutes les parties de l'Europe. » Susini eut une grande part dans la fonte de la statue équestre de Cosme I et il ne cessa depuis lors d'être associé à tous les travaux de son maître. Très-habile fondeur il copia plusieurs statues antiques, notamment le *Laocoon*. Parmi ses travaux personnels on ne peut guère citer, à Florence, que le *Bénitier* de bronze de l'Annunziata. Nous venons de voir son nom parmi les artistes qui ont travaillé aux ornements des Portes de Pise.



Esclaves, du Monument de Ferdinand I

Son neveu, FRANCESCO SUSINI, continua les mêmes travaux et envoya dans toute l'Europe un grand nombre de statuettes reproduisant des antiques. On trouvera dans Baldinucci de plus amples détails sur ces maîtres qui ne semblent pas avoir eu une grande personnalité.

PIETRO TACCA (1577-1650) est le plus grand maître que compte l'école florentine après Jean de Bologne. Pietro Tacca, né à Carrare, vint à Florence en 1592 et, dès 1598, il travailla aux bas-reliefs de la statue équestre de Cosme I. En 1601, lorsque Francheville fut appelé en France, il prit sa place comme directeur de l'atelier de Jean de Bologne. Dès lors il eut une très grande part dans l'exécution des œuvres de ce maître et, à sa mort, il fut chargé de terminer celles qu'il laissa inachevées et en particulier trois statues équestres.

Il termina d'abord la *Statue du duc Ferdinand I* qui, modelée en 1603 et coulée en bronze en 1605, ne fut élevée sur la place de l'Annunziata qu'en 1608, quelques mois après la mort de Jean de Bologne. Cette statue faite dans la vieillesse de Jean de Bologne est très inférieure aux autres œuvres de ce maître et Tacca ne se gênait pas pour dire qu'il aurait mieux valu la détruire et en refaire une autre.

Après le Ferdinand I il termina la *Statue équestre d'Henri IV* qui fut envoyée en France en 1614 et la *Statue équestre de Philippe III* qui fut envoyée à Madrid en 1616.

Une des premières œuvres personnelles de Tacca fut une *Statue de Jeanne d'Autriche* femme de Ferdinand I. Mais la colonne sur laquelle elle devait être placée ayant été brisée elle fut transformée en une statue de l'*Abondance* et placée dans les Jardins du Palais Pitti.



Statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV

La *Chapelle des Médicis* à S. Laurent, est une des œuvres les plus typiques de cette époque, annonçant cet âge nouveau du XVIIe siècle dans lequel le luxe des matériaux tint une si grande place, cet art auquel le nom des Jésuites reste attaché et qui aboutit à ces œuvres d'un luxe si magnifique qui sont les Autels du Jésus et de S. Ignace. La conception en appartient à Cosme I qui la destina à être la Tombe de sa famille et qui en commanda le dessin à Vasari. Mais l'œuvre ne fut commencée que sous Ferdinand I, d'après un nouveau projet fait par Jean des Médicis. La première pierre fut posée en 1604 et l'on commença les incrustations en 1613 avant même que la chapelle ne fût voûtée. Quatre Grands-Ducs sont ensevelis dans cette chapelle, mais deux Tombeaux seulement, ceux de *Ferdinand I* et de *Cosme II* sont surmontés de statues. Ces statues, représentant les princes debout, superbes, enveloppés dans leurs riches manteaux de cour, sont de belles œuvres de Tacca.

Dans le Monument élevé à la gloire de Ferdinand I par la ville de Livourne, Giovanni dell'Opera fit la statue du prince et Tacca les quatre *Esclaves* enchainés placés aux angles du piédestal (1615-1623). Il reprenait l'idée que Jean de Bologne avait imaginée dans le Monument d'Henri IV, mais combien ses figures d'esclaves sont supérieures à celles du Monument de Paris. Tacca avait pour modèles des Maures faits prisonniers par Ferdinand I, et ces figures vivantes, d'une saisissante réalité, font un singulier contraste avec les figures académiques dans lesquelles se complaisaient alors tous les maîtres de l'école.

Deux *Fontaines,* très capricieusement ornées de figures fantastiques, qui devaient accompagner le Monument de Ferdinand I (1629), ont été placées à Florence sur la place de l'Annunziata.

Le chef-d'œuvre de Tacca est la *Statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV* (1634-1640). Tacca, après avoir terminé trois statues équestres de son maître, eut enfin la bonne fortune de pouvoir en créer une lui-même, et dans cette statue il s'élève à une telle hauteur qu'il mérite d'être cité immédiatement après Donatello et Verrocchio.



Statuette du Musée du Bargello

Tacca laisse bien loin derrière lui Jean de Bologne, soit par le caractère énergique qu'il donne à la figure du roi, soit par le dessin et le modelé du cheval, soit enfin par l'idée audacieuse de faire cabrer ce cheval, en ne le soutenant que par la queue et les pieds de derrière. L'idée de Tacca eut un prodigieux succès et depuis lors nombre de statues équestres furent conçues sur le même modèle.

Tacca fit cette statue sans avoir vu le roi Philippe IV; il eut comme renseignements deux peintures de Rubens, et c'est sans doute en voyant l'allure de galop du cheval de Rubens, allure que les peintres peuvent facilement reproduire, que Tacca eut l'idée d'entreprendre en sculpture un tour de force qu'on aurait pu croire irréalisable. Les historiens nous disent que Galilée lui-même fournit à Tacca le moyen de résoudre cet audacieux problème de mécanique.

Le Musée du Bargello possède une petite statuette représentant un jeune prince à cheval qui a de grands rapports avec le Philippe IV de Madrid.

« La statuette – dit le catalogue du Bargello, – était primitivement attribuée à Tacca et l'on supposait qu'elle représentait Philippe IV, roi d'Espagne. Mais M. Müntz, ayant remarqué une grande ressemblance entre le personnage représenté et Louis XIII enfant, surtout par suite de la comparaison avec la belle médaille de Dupré, a supposé que la statuette devait représenter Louis XIII et être l'œuvre de Francheville. « Le document suivant – écrit l'illustre critique français – transforme presque en certitude cette hypothèse; nous y voyons que, dès 1608, l'ancien disciple de Jean Bologne travaillait à un " modello del Delfino." Ce modèle, jusqu'à preuve du contraire, je n'hésite pas à l'identifier à la statuette de Florence, terminée, selon toute vraisemblance, quelques années plus tard. " 1608. 19 agosto. Il tavolino l'ho fatto vedere al Francavilla, che l'ha

giudicato bellissimo, et ha messo le mani nel modello del Delphino et vuol fare una cosa ben vaga, et da recar maraviglia, et diletto, come a suo tempo dirò all'A. V. " (Archives de Florence; sub anno, fol. 239 v). »[1]

Il ne semble pas que cette nouvelle attribution doive être acceptée. On remarquera tout d'abord que le point de départ de ce changement est le document des Archives de Florence. Or ce document parle d'un portrait du Dauphin, mais sans faire aucune allusion à une statue équestre. Quant à la ressemblance elle est bien superficielle. Les portraits de Dupré donnent à Louis XIII un front plus bombé, un nez moins allongé, surtout un œil moins vif. Tous les portraits qu'il a faits du jeune dauphin, ont un air timide et un peu mou, qui fait le plus vif contraste avec la hardiesse et l'entrain du portrait de Florence. Partant, pour changer l'opinion traditionnelle, c'est s'appuyer sur deux hypothèses vraiment bien ténues. Au surplus, sans rien préjuger sur le personnage représenté, je dis que nous sommes ici en présence d'une œuvre de Tacca. Rien ne rappelle le style si lourd et si ampoulé de Francheville; c'est toute la finesse et la légèreté de l'art de Tacca. Et, une seule preuve peut nous dispenser de toutes les autres, c'est que cette petite statuette est comme une copie de la statue équestre de Philippe IV. C'est la même pose générale, le même mouvement du cheval qui se cabre, mouvement que Tacca avait été le premier à inventer. Ce sont en outre nombre de petits détails secondaires qui se retrouvent les mêmes dans les deux œuvres, la bride, la tête osseuse et fine du cheval, l'écharpe, les bottes molles, surtout le col, ce col si caractéristique alors du costume espagnol, tandis que le jeune Louis XIII est toujours représenté avec une fraise. Il est enfin à remarquer que les princes espagnols avaient l'habitude de se faire représenter à cheval, tandis que le plus grand nombre des portraits de Louis XIII le représentent à pied. La statue de Tacca est un bijou d'élégance et, malgré sa petitesse, on peut dire qu'elle est la plus belle statue équestre qui existe à Florence; celle qu'il faut regarder, en oubliant le Cosme I et le Ferdinand I de Jean de Bologne.

Tacca fut un admirable ouvrier en bronze, capable de mener à bien de gigantesques travaux et de ciseler en même temps les pièces les plus fines. On peut juger de son goût décoratif et de la beauté de son exécution par les deux *Marteaux* de bronze du Bargello, par les *Dragons des Fontaines du Palais Novellucci* à Prato, le *Lutrin* de Colle in Val d'Elsa et le *Sanglier* du Mercato Nuovo.

Tacca, étant allé à Rome en 1625, fut mis en rapport avec le Bernin; il lui donna de très utiles conseils pour l'art de fondre le bronze et il laissa à son service un de ses élèves, Bartolommeo Cennini. C'est par suite de ses relations avec Tacca que Bernin put créer tant d'œuvres de bronze et inaugurer un art que les sculpteurs romains avaient peu pratiqué avant lui.

Tacca a fait de nombreux *Crucifix*. Je me contenterai de citer ceux de la Cathédrale de Prato, de S.te Marie des Anges à Pistoia, de S.te Marie de Carignan à Gênes, de

(1) MÜNTZ, *Les Archives des Arts*. « Recueil de documents inédits ou peu connus. » Paris, 1890, page 78.

la Cathédrale de Pise et celui de l'Escurial, envoyé en présent à Philippe III par Ferdinand I (1616).

Parmi ses œuvres de marbre, je citerai le Buste de Cosme II (1622) placé sur la façade du palais des Cavalieri à Pise, deux Anges sur l'Autel de la Madone dell'Umiltà à Pistoie et la grande Vasque des Jardins Boboli, dont deux enfants parurent si beaux qu'on accusait Tacca de les avoir moulés sur le corps d'un de ses enfants. Il ne parvint à dissiper les soupçons qu'en montrant ses esquisses.

On peut dire que Tacca est le dernier grand artiste de l'école florentine. Il est le dernier qui ait fait œuvre de créateur.

Après lui l'école florentine perd toute vitalité, elle n'invente plus rien et se met à la remorque des autres écoles. Mais si l'école florentine meurt, ses idées ne disparaissent pas et ce sont elles qui pendant longtemps encore vont diriger le monde.

Nous n'aurions pas écrit toute l'histoire de l'art florentin si nous ne recherchions pas en dehors de la Toscane ce que cet art a inspiré, si nous n'allions pas à Rome pour assister dans la capitale même du Christianisme aux luttes ou aux tentatives de conciliation de la Renaissance avec l'esprit chrétien.



Détail d'une des Portes du Dôme de Pise

QUATRIÈME PARTIE

LES SUCCESSEURS DE L'ÉCOLE FLORENTINE



S.te Cécile, de Stéphane Maderne

L'ART À ROME AVANT LE BERNIN

Pour comprendre l'évolution de l'art romain au XVIIe siècle il faut remonter à quelques années en arrière et reprendre l'histoire de cet art au point où les élèves de Michel-Ange l'avaient laissé.

Avec Montelupo, Montorsoli et Guglielmo della Porta, c'était l'art même de la Renaissance qui s'était pleinement épanoui à Rome. Mais cet art trop épris de l'étude des formes, cet art qui ne faisait plus de place à l'expression de la pensée chrétienne, ne pouvait s'installer à Rome sans résistance. La Papauté comprit l'imprudence qu'elle avait commise en s'abandonnant sans réserve au courant de la Renaissance et, à la fin du XVIe siècle, elle tenta d'enrayer ce mouvement qu'elle avait tout d'abord encouragé.

A Rome, à la fin du XVIe siècle, il ne s'agit plus de s'attarder, comme le faisait un Léon X, à la contemplation des chefs-d'œuvre antiques et de borner ses désirs à la recherche de l'idéal des formes, il s'agit de défendre la religion elle-même attaquée dans son essence et dans sa vie, d'un côté par les doctrines de la Réforme, de l'autre par les invasions des Musulmans. Combien secondaires nous apparaissent même les efforts d'un Jules II disputant à des étrangers une partie du sol italien, devant l'œuvre de ces Papes ayant à lutter à la fois contre les hérétiques et contre les infidèles. Il s'agit bien désormais de s'intéresser à la forme d'une jambe ou à la musculature d'un torse, il faut convertir les âmes; il faut redevenir chrétien et prier. Et de nouveau le principe de l'expression des

pensées, si violemment combattu par la Renaissance, va reprendre la première place dans l'art moderne. Ce principe même, qui pendant tout le Moyen-âge avait dirigé l'art des peuples germano-latins et qui avait été un moment arrêté dans son développement logique par l'avénement de la Renaissance, va régner de nouveau par suite du réveil de la pensée chrétienne.

Comme l'art du XIVe et du XVe siècle, l'art romain de la fin du XVIe siècle, dans ses recherches expressives, dans sa volonté de moraliser et d'instruire, fera renaître cette forme du bas-relief à laquelle s'étaient peu intéressés les maîtres de la Renaissance et il proscrira cette recherche du nu, qui avait été la préoccupation exclusive des maîtres florentins du XVIe siècle.

On peut considérer comme les produits les plus typiques de cet art nouveau les quatre Tombeaux des papes, de Ste Marie Majeure: Pie V (1566-1572), Sixte V (1585-1590), Clément VIII (1592-1605) et Paul V (1605-1621). Ce sont de véritables monuments triomphaux élevés en l'honneur de la religion et des victoires de la papauté. On en jugera par le titre des sujets représentés en bas-reliefs:

Tombeau de Pie V. – Bataille de Lépante. – Remise d'une bannière à Marc Antoine Colonna. – Remise du bâton de Commandement au Duc Sforza de Santa Fiora. – Bataille du Duc de Santa Fiora contre les Protestants.

Tombeau de Sixte V. – Destruction des brigands de la campagne romaine. – Canonisation de S. Diego d'Alcala. – Sixte V envoie le Cardinal Aldobrandini pour faire cesser la guerre entre l'Autriche et la Pologne.

Tombeau de Clément VIII. – Conclusion de la paix entre la France et l'Espagne. – Prise de Ferrare. – Prise de Strigonie.

Tombeau de Paul V. – Réception des envoyés du Congo et du Japon. – Construction de la Citadelle de Ferrare. – Envoi de troupes en Hongrie au secours de Rodolphe II. – Canonisation de Ste Françoise romaine et de S. Charles Borromée.

J'insiste sur le choix des sujets adoptés pour la décoration des Tombeaux de Ste Marie Majeure, car il y a là, dans l'histoire de l'art italien, un fait nouveau. C'est réellement, pour la première fois, l'introduction dans l'art italien de sujets empruntés à la vie moderne. Jusqu'alors en effet toute l'évolution de la sculpture italienne s'était faite sans sortir des motifs empruntés à la vie religieuse, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce genre de bas-relief n'existe pas à Florence au XIVe et au XVe siècle. Il apparaît dans les dernières années du XVe siècle, mais avec timidité, et les artistes préoccupés du style de la Renaissance manquent alors de la sincérité et de la naïveté qui sont nécessaires pour traiter les sujets empruntés à la réalité de la vie.

Une des conséquences du naturalisme de cet art romain de la fin du XVIe siècle fut une renaissance de l'art du portrait, de cet art que nous avons vu faiblir et presque totalement disparaître entre les mains de Michel-Ange et de ses élèves, art qui brille à nouveau ici d'un vif éclat, dans les statues de Pie V, de Sixte V, de Clément VIII et de Paul V.

Pendant cette période, la Cour pontificale, voulant rompre avec les doctrines de l'école florentine, renonça presque absolument à faire appel aux artistes de cette école. Pendant tout un demi-siècle nous ne verrons plus à Rome un seul de ces artistes florentins qui depuis si longtemps y régnaient en maîtres.

Presque tous les artistes que nous trouvons occupés à Rome à ce moment sont nés au nord des Apennins; quelques uns sont milanais et nombre d'autres viennent de la France ou des Flandres: Nicolas Cordieri est lorrain; Bertolot, français; Gilles et Nicolas, sont flamands; Scilla, Bonvicino, Maderne, sont milanais; un seul, Paolo Olivieri, est romain.



Tombe de Pie V

Ces maîtres qui n'avaient pas été soumis à l'éducation florentine conservaient toute l'indépendance nécessaire pour se prêter aux désirs de la Cour romaine. Lorsqu'on juge leurs œuvres en les comparant soit aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange qui les ont précédés soit à ceux du Bernin qui ont suivi, on est porté à être sévère; mais on serait plus juste à leur égard si l'on se rendait mieux compte du but qu'ils se sont imposé, de leur volonté d'affranchissement et de leurs efforts pour créer un art nouveau.

Le groupe de ces artistes ayant travaillé à Rome dans les dernières années du XVIe siècle a été laissé dans un si complet oubli par les historiens modernes de l'art italien que je crois devoir donner ici d'après Baglione[1] la liste de leurs principales œuvres.

(1) BAGLIONE, *Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII, del 1572; in fino a' tempi di papa Urbano VIII, nel 1642.*

PONTIFICAT DE SIXTE V

(*1585-1592*)

BRESCIANO PROSPER : il avait fait la tombe de Grégoire XIII, aujourd'hui détruite et qui a été remplacée par une œuvre de Rusconi.

Chapelle Pauline: *Anges.*

Crucifix de bronze à S. Jean des Florentins.

Moïse de la Fontaine des Thermes, statue qui du vivant même de l'auteur fut sévèrement blâmée et lui fit perdre toute la considération qu'il s'était acquise par ses autres œuvres.

Bresciano peut être considéré comme étant à Rome, à cette époque, le dernier aboutissant de la lignée des Bandinelli. Son *Moïse* est l'œuvre la plus détestable de cette fin d'école.

PONTIFICAT DE CLÉMENT VIII

(*1592-1605*)

NICOLAS D'ARRAS, mort en 1598.

Tombe Pie V: bas-relief représentant le *Comte S.ta Fiora combattant contre les Hérétiques.*

Autel du Sacrement au Latran: statue de *Melchisédech* et le bas-relief supérieur.

Tombe du duc de Clèves, en collaboration avec Gilles à l'église de l'Anima.

GILLES, flamand.

Tombe Pie V (deux bas-reliefs): *Remise des insignes du commandement à M. A. Colonna* et *Remise de l'étendard au duc Sforza.*

Tombe Sixte V (deux bas-reliefs): *Sixte V canonise S. Diego, Envoi du cardinal Aldobrandini.*

Autel du S. Sacrement au Latran : statue de *Moïse* et le bas-relief supérieur.

Tombe du duc de Clèves, en collaboration avec Nicolas d'Arras, à l'Anima.

Tombe du card. André d'Autriche, à l'Anima.

VACCA FLAMINIO.

S.te Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. François d'Assise.*

Chiesa Nuova: *S. Jean Baptiste* et *S. Jean évangéliste.*

Latran: *Deux Anges.*

Fontaine des Thermes: *Gédéon traversant un fleuve à gué.* Un *Ange.*

GIOV. BAPT. DELLA PORTA (1542-1597).

Fontaine des Thermes: *Moïse frappant le rocher.* Un *Ange.*

S.te Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. Dominique.*

S.te Pudentienne: *Le Christ remettant les clefs à S. Pierre.*

OLIVIERI (1551-1599).

S.te Françoise romaine: *Tombe de Grégoire XI.*

S.te Pudentienne: *Adoration des Mages.*

S.te Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. Antoine de Padoue.*

Capitole: Statue de *Grégoire XIII.*

VASOLDO GIOV. ANTONIO.

S.te Marie du Peuple: *Tombe du cardinal Albano.*

S. Jean de Latran: *Tombe du cardinal Ranuce Farnèse.*

Chiesa Nuova: *S. Pierre* et *S. Paul.*

S.te Marie Majeure (Chap. Sixtine): Statue de *Sixte V* (deux bas-reliefs), Statue de *S. Pierre martyr.*

LEONARDO DA SARZANA.

S.te Marie Majeure: *Tombe de Nicolas IV.*

» Statue de *Pie V.*

PONTIFICAT DE PAUL V

(1605-1621)

MARIANI CAMILLE, de Vicence (1565-1611).

S. Jean de Latran: Stucs.
Jésus: Enfants en stuc de la voûte.
S. Bernard des Thermes: Statues en stuc.
S.te Marie Majeure: *Ange* sur la porte de la Sacristie.
» (Chap. Pauline): *S. Jean évangeliste.*
» (Chap. Pauline): *Prise de Strigonie,* bas-relief de la Tombe de Clém. VIII.
» (Chap. Pauline): Divers anges en marbre et en stuc.
Minerve (Chap. Aldobrandini): *S. Pierre* et *S. Paul.*

NICOLAS CORDIERI, dit le *Franciosino,* de Lorraine.

S. Grégoire: Statues de *S.te Silvia* et de *S. Grégoire.*
Minerve (Chap. Aldobrandini): *S. Sébastien.*
» » *Tombes des Aldobrandini.*
S. Jean de Latran: *Anges* du transept.
Eglise des trois fontaines: *S. Pierre* et *S. Paul.*
S. Sébastien hors les murs: *S. Pierre* et *S. Paul.*
Façade du Vatican: *Ange tenant les armes du Pape.*
Façade de la Sacristie de S.te Marie Majeure: *Ange tenant les armes du Pape.*
S.te Agnès hors les murs: Statue de *S.te Agnès* (1620).
S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): *David, Aaron, S. Bernard* et *S. Anastasio Greco.*
S. Jean de Latran: Statue colossale de *Henri IV* en bronze.

SILLA DE VIGIU, milanais.

S.te Marie Majeure: *Couronnement de Pie V.*
Latran: *Ange* du transept.

SILLA DE VIGIU *(suite).*

Latran (Autel de S. Sacrement): *Aaron* et le bas-relief supérieur.
Minerve: *Tombe du cardinal Alexandrino.*
Jésus: *Ange* dans le Chapelle Vittori.
S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): Statues de *Paul V* et de *Clément VIII.*

THOMAS DELLA PORTA.

Colonne Trajane: Statue de *S. Pierre.*
» Antonine: Statue de *S. Paul.*
Baptistère de S. Jean: *S. Jean* en bronze.
S. Ambroise au Corso: *Descente de croix* et *Sybilles.*

CRISTOFANO STATI (1548-1620).

S. André della Valle: *S.te Madeleine.* Statue du *cardinal Barberini* (depuis Urbain VIII).
Villa Mattei: L'*Amitié.*
S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): *Audience accordée aux Japonais.*

AMBROGIO BUONVICINO, milanais (1552-1622).

S.te Marie des Monts: Deux *Anges* en stuc.
S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): Deux *Anges* en stuc sur l'arc extérieur de la Chapelle; Quatre *Anges* dans les triangles de la coupole.
Tombe de Paul V: *Anges* et deux bas-reliefs: *Fortification de Ferrare* et *Bataille de cavaliers et de fantassins.*
Latran: Deux *Anges* en bronze.
» Demi-figure de *David* et d'*Ezéchiel* sous l'orgue.
» *Anges* dans le transept.
Minerve: *Tombeau d'Urbain VII.*
» (Chap. Aldobrandini): Deux *Anges* de marbre sur l'autel.
S. Pierre: *Jésus remet les clefs à S. Pierre,* bas-relief sur la façade d'Andrea della Valle. (Chap. Barberini): *S. Jean évangeliste.*

PONTIFICAT D'URBAIN VIII

(1623-1644)

PIERRE BERNIN, père du Bernin (1562-1629).

L'*Assomption:* bas-relief fait pour la façade de la Chapelle Pauline à S.te Marie Majeure, et placé sur l'autel du chœur de la nouvelle Sacristie.

S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): Quatre figures de marbre en formes de *Terme* supportant une corniche du tombeau de Clément VIII et le bas-relief du *Couronnement du pape.*

Jésus: Statue de la *Religion* et de la *Sagesse* sur de la Tombe du cardinal Belarmino.

Quirinal (sur la porte de Montecavallo): *Anges tenant les armes pontificales.*

PAOLO SAN QUIRICO (de Parme).

S.te Marie Majeure: Statue de *Paul V* en bronze.

S. Jean des Florentins: *Christ* en bronze.

GUILLAUME BERTOLOT, français.

La *Vierge,* sur la colonne devant S.te Marie Majeure.

S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): Deux *Anges* de bronze devant l'autel.

Porte du Quirinal: *S. Paul.*

HIPPOLYTE BUZZI, de Vigiu (1562-1634).

S. Jacques des Incurables: *S. Jacques.*

Minerve (Chap. Aldobrandini): *Clément VIII* et la *Justice.*

Latran: *Ange* du transept.

S.te Marie Majeure (tombe de Paul V): *Couronnement du Pape* et deux figures de marbre servant de Termes.

» (tombe de Clément VIII): *Paix entre la France et l'Espagne.*

STÉPHANE MADERNE, milanais (1576-1636).

S.te Marie Majeure (Chap. Pauline): *Bataille.*

» » *Enfants* de la frise.

» *Histoire du Pape Libère.*

» Deux *Anges* avec les armes des Borghèse sur la porte de la Sacristie.

Latran: *Ange* du transept.

S.te Cécile: *S.te Cécile.*

Porte du Quirinal: *S. Pierre.*

S. Lorenzo in Damaso: *S. Charles.*

Madone de Lorette: Deux *Anges* sur l'autel.

Minerve (Chap. Aldobrandini): Deux *Anges.*

Pace: *Paix* et *Justice* sur le fronton de l'autel.

L'œuvre la plus charmante de cette époque est la *S.te Cécile* (1) de Stéphane Maderne. On sait dans quelles conditions a été faite cette statue si justement populaire. On venait d'ouvrir le tombeau où la jeune martyre reposait depuis plus de mille ans et la pose était encore si naturelle, le corps si bien conservé, que le sculpteur, pour faire son œuvre, n'eut qu'à copier fidèlement les formes que la tombe rendait à la lumière. Si Stéphane Maderne a eu une telle naïveté d'artiste, une telle sensibilité, n'est-ce pas parce qu'il était étranger à ces écoles de la Renaissance où l'on enseignait que la nature ne possède aucune beauté et que tout le génie de l'artiste consiste à la violenter et à la transformer. Aucun des élèves de Michel-Ange n'eût consenti à regarder cette jeune martyre; tous ils eussent mé-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

prisé cette simplicité, et ne trouvant pas dans ce corps frêle d'enfant les violences de l'attitude et la force des muscles, ils eussent passé indifférents. Si Maderne s'est intéressé à la rendre dans son exquise simplicité, c'est qu'il portait dans son âme la foi chrétienne unie au sentiment naïf de l'école lombarde.

A la fin du XVIe siècle, au milieu des œuvres de ce groupe d'artistes dont le caractère est si particulier, on ne voit à Rome qu'une seule sculpture purement florentine et elle surprend comme un anachronisme, comme une véritable anomalie, c'est la *Fontaine des tortues,* faite par TADDEO LANDINI, en 1585. Cette Fontaine, qui est décorée de quatre charmantes figures nues, est le seul anneau qui, à Rome, unisse l'art de Michel-Ange à celui du Bernin. Cette Fontaine par son élégance rappelle les meilleures œuvres faites au même moment à Florence par Jean de Bologne. Taddeo Landini mourut très jeune. Les biographes ne citent de lui que la Statue en bronze du *Pape Sixte V,* au Palais des Conservateurs, un *Triton* à la Fontaine de la place Navone et un grand bas-relief, le *Lavement des pieds,* qui, placé autrefois à S. Pierre, est aujourd'hui à l'église du Quirinal. Landini est représenté à Florence par la statue de l'*Hiver,* décorant l'entrée du Pont de la Trinité.



Fontaine des tortues, par Landini



Buste de François d'Este

L'ALGARDE ET LE BERNIN

L'ART dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, et qui régna à Rome pendant un demi-siècle, était une réaction trop forte pour pouvoir triompher. La Renaissance, qui avait exercé une action si considérable sur toutes les branches de la pensée humaine, ne pouvait être si facilement entravée dans son essor. Son empreinte sur les esprits était si profonde que la Rome chrétienne elle-même allait être impuissante à l'effacer et que tous ses efforts durent se borner à une œuvre de conciliation.

Le XVII[e] siècle romain, dont le caractère a été trop méconnu, est une des périodes les plus curieuses de l'esprit humain, en raison de cette conciliation qu'il tenta de faire entre l'esprit chrétien et l'esprit de la civilisation antique. Le monde chrétien pensa que, sans se soumettre complètement au joug de l'Antiquité, il pouvait faire servir quelques unes de ses plus belles formes à l'exposé de ses doctrines. C'est là le caractère de ce grand mouvement qui eut pour directeurs les maîtres de l'école de Bologne. Ces tentatives de conciliation ne se firent pas seulement en Italie, et l'on peut dire que c'est en France, et surtout dans l'ordre littéraire, qu'elles atteignirent leur plus haut degré de splendeur avec Racine et Bossuet.

Que vaut la doctrine en soi? Si elle ne renferme pas toute la théorie du Beau, elle en contient une très large part. La beauté des formes mise au service de la beauté des

idées, c'est le plus admirable programme que l'artiste puisse adopter. Toutefois la doctrine devient étroite et restrictive du champ de l'art si elle n'admet pas la représentation des formes déchues, des formes destinées à dire tout ce côté de la vie qui est la misère et la douleur. Elle perdrait toute sa valeur le jour où elle voudrait nier la *Madeleine* de Donatello.

Cette doctrine avait un autre inconvénient, celui de donner un sens trop restreint à l'idée de beauté. L'erreur des maîtres de Bologne, comme celle de leurs devanciers, fut de prendre pour type unique du beau, le beau antique, et c'est ce qui fait que, détournée de l'étude fidèle de la nature, leur œuvre a pris si souvent un caractère factice.

D'autre part les artistes du XVIIe siècle n'avaient plus la foi profonde des époques primitives et, sur ce point, leur œuvre n'atteint pas les sommets où s'étaient élevés les maîtres du Moyen-âge.

Enfin, suivant en cela la loi inévitable de l'évolution des arts, poussant les découvertes de leurs prédécesseurs jusqu'à leurs extrêmes conséquences, ils se sont éloignés de la simplicité pour rechercher la complication des formes et du mouvement. Là est un des caractères saillants de leur œuvre, l'habit qui les signale à nos yeux. Si c'est un de leurs mérites, c'est aussi la cause de leurs plus grands défauts. Ils sont des *maniérés*, et, comme leurs successeurs iront encore plus avant dans cette voie, ils sont les chefs d'une détestable école.

Et c'est pourquoi notre âge moderne n'a pas conservé pour ces maîtres l'admiration dont ils avaient joui pendant si longtemps. Lorsque nous voulons contempler la pureté des formes nous nous adressons aux Grecs; lorsque nous recherchons l'expression de la foi chrétienne, nous remontons jusqu'aux maîtres du Moyen-âge; lorsque nous voulons un art reproduisant la vie dans toute sa vérité, avec la précision de ses formes et la sincérité de ses pensées, nous allons aux artistes du XVe siècle, et nous oublions ainsi ces maîtres du XVIIe siècle, naguère si vantés, maîtres qui, quoi qu'ils aient réuni une partie des qualités de leurs prédécesseurs, n'en ont cependant possédé aucune à ce degré éminent qui seul fait les chefs-d'œuvre.

Toutefois on comprendra bien la vogue dont ces maîtres ont joui si l'on se place exclusivement au point de vue chrétien. En effet la pensée chrétienne ne pouvait que désirer une réaction contre le style anti-chrétien du XVIe siècle, et si elle remontait jusqu'aux époques où elle était encore la maîtresse absolue de l'art, elle pouvait être tentée de trouver dans l'art italien du XIIIe et du XIVe siècle un certain archaïsme et quelque gaucherie dans la technique. Les maîtres du XVIIe siècle, héritant de toutes les conquêtes de leurs prédécesseurs, très habiles dans l'art de dessiner, de composer et de peindre, ont su donner à certaines pages religieuses, telles par exemple que la Nativité, l'Adoration des Mages, la Descente de Croix, la Mise au Tombeau, l'Ascension, des formes si parfaitement adaptées au sujet qu'elles se sont imposées jusqu'à nos jours.

Le mouvement de l'école de Bologne se manifesta surtout dans la peinture. Peut-être cela tient-il à ce qu'il n'y avait pas à Bologne, dans cette ville qui fut le point de

départ de ces nouvelles recherches artistiques, une école de sculpture puissamment organisée. Quoiqu'il en soit, il est fort remarquable qu'ici les sculpteurs soient devancés et annihilés par les peintres. Ce sont les peintres, les Carrache, le Guide, le Guerchin, le Dominiquin et le Poussin qui attirent alors toute l'attention.

Un seul sculpteur appartient à leur école, c'est l'ALGARDE (1602-1654), mais les circonstances ne lui permirent pas de jouer un rôle en rapport avec son talent et l'importance des idées qu'il soutenait. Toutefois n'eût-il fait que l'*Attila,* il occuperait une des premières places dans l'art.



L'Attila

L'Algarde, qui, comme la plupart de ses contemporains, s'intéresse au mouvement et à l'effet décoratif, complique les attitudes, multiplie les personnages, chiffonne les draperies. Mais ces réserves étant faites que de qualités à signaler. Il est très habile, trop habile sans doute, puisque c'est de cette habileté que viennent ses recherches trop compliquées; mais cette habileté lui permet d'exécuter d'admirables détails, de modeler les nus, de fouiller les draperies, d'indiquer le tissu des étoffes. On admirera surtout chez l'Algarde la finesse de l'exécution qui correspond si bien à la tendresse de sa pensée, et cette recherche de la grâce qui le rend si intéressant dans les figures de femme (voir les charmantes figures allégoriques du Tombeau de Léon XI) et dans l'étude des petits enfants (voir les Anges de l'Attila). L'Algarde se rattache ainsi à la vraie tradition italienne, comme le faisaient en peinture l'Albane et le Dominiquin.

L'Algarde, né à Bologne, eut pour maître Louis Carrache. A vingt ans il va à Mantoue et les fresques de Jules Romain font sur son esprit une très vive impression. Venu à Rome en 1625, il se lie d'une étroite amitié avec le Dominiquin, qui lui procure la commande de deux statues pour l'église S. Sylvestre au Quirinal, un *S. Jean* et une *Madeleine.* Mais, malgré la protection du Dominiquin, il eut beaucoup de peine à se faire connaître à Rome et il resta de longues années occupé à de petits travaux pour des orfèvres. C'est seulement en 1640 que commence réellement sa carrière artistique. Il fait alors pour les pères de l'Oratoire, à la Chiesa Nuova, un *S. Philippe de Néri* qui eut un grand succès.

Cette statue lui valut la commande du groupe de la *Décollation de S. Paul,* pour l'église San Paolo à Bologne, où il représenta, en dimensions colossales, le saint agenouillé, les mains jointes, et derrière lui le bourreau brandissant son épée.

Enfin il obtient à Rome la commande de deux importants travaux, la *Tombe de Léon XI* et l'*Attila.*

Dans la *Tombe de Léon XI* il conserve les dispositions alors en faveur, plaçant la statue du Pape sur le sarcophage, et l'entourant de deux figures de Vertus. Dans ces figures qui représentent la *Prudence* et l'*Humilité,* il a mis toute l'élégance et la distinction de son talent.

Dans l'*Attila* il nous donne, en sculpture, le pendant des grandes œuvres peintes par Annibal Carrache et le Dominiquin, mettant au service de l'idée religieuse l'art le plus consommé. Beauté des draperies, science de l'anatomie, mouvements, effets de coloration, richesse de l'ensemble, tout est réuni dans cette belle œuvre pour nous plaire et pour rendre plus saisissante la pensée exprimée.

Dans ce bas-relief, l'Algarde reprend une des idées qui ont été les plus chères à l'école de sculpture florentine, idée qui consiste non seulement à représenter avec le bas-relief, grâce à l'emploi de la perspective, des figures isolées et des groupes de personnages, mais encore à les mettre dans leur milieu et à reproduire ainsi ces scènes vivantes que bien des critiques estiment ne pouvoir être rendues que par l'art de la peinture. Il est certain que la peinture trouve dans l'art de la coloration des ressources que ne possède pas la sculpture; elle peut, par la modification des valeurs et des tons, donner l'idée de l'éloignement des objets, de la distance qui les sépare les uns des autres. Mais, pour n'avoir pas ce moyen à sa disposition, le sculpteur n'en est pas moins à même, grâce à d'autres ressources que lui fournit son art, de rendre dans une certaine mesure les mêmes effets. C'est ici une des questions d'art qui ont soulevé les plus vives discussions et alors que tant de sculpteurs, pendant tout le cours de l'âge moderne, depuis Ghiberti jusqu'à nos jours, se sont passionnés pour ces recherches, la critique de son côté s'est presque toujours montrée hostile à ces tentatives et, dans notre siècle en particulier, elle les a condamnées au nom de prétendues règles tirées de l'étude de l'Antiquité.

Au sujet de la question qui nous occupe il me semble qu'on ne saurait avoir qu'une théorie: une recherche faite par un artiste est légitime toutes les fois que les moyens de son art lui permettent de la tenter. Or les œuvres des sculpteurs italiens sont là pour dire avec quel succès on peut, sur ce point, agrandir le champ de l'art du sculpteur et lui permettre de grouper des personnages, de représenter des actions animées et de donner l'idée des distances.

Dans toute cette école l'Algarde est avec Ghiberti le plus grand maître. Ce que Ghiberti avait inauguré le premier, l'Algarde le développe et lui donne encore plus de puissance. L'Algarde agrandit les dimensions et crée des bas-reliefs composés de figures de grandeur naturelle et même de figures colossales, là où Ghiberti s'était contenté de tableaux semblables à des miniatures; mais surtout l'Algarde, par une audacieuse har-

diesse, et pour obtenir de plus puissants effets de perspective, donne aux figures du premier plan des reliefs tels qu'elles semblent des statues de ronde-bosse.

Il est facile de critiquer cet art en disant qu'il sort des règles du bon goût, il est plus difficile de le prouver; en tous cas on peut dire que les sculpteurs n'ont cessé de se passionner pour une forme qui leur offrait tant de ressources, et l'on sait quelles admirables œuvres dans ce genre ont été créées en France depuis Puget jusqu'à Dalou.

Le grand mouvement de l'école bolonaise ne se maintint pas longtemps tel que ses chefs l'avaient créé. Entre les mains de leurs élèves ce ne fut plus seulement une adaptation des formes antiques à l'expression de la pensée chrétienne, ce fut une alliance bien autrement grave et imprévue, ce fut la tentative de concilier le Christianisme non plus seulement avec les formes mais avec les idées mêmes du Paganisme. C'était l'abandon du rigorisme chrétien, la volonté d'attirer et de retenir les esprits dans le Christianisme, non plus seulement par la promesse des biens célestes, mais par la promesse des biens d'ici-bas. C'était renoncer à l'idée que la terre est une vallée de larmes où nous vivons malheureux et exilés, pour la transformer en un lieu de fêtes et de plaisirs. Le Christianisme tente de retenir et d'endiguer à son profit cette soif de jouissances qui est au fond de l'âme humaine. Le temps des solitaires et des ascètes est passé, et la religion va se transformer et s'adapter aux usages de la vie mondaine.



Enée et Anchise

L'art du BERNIN (1598-1680) c'est le sensualisme pénétrant dans les églises et s'installant sur les Autels. (1)

Le Bernin, sans doute par suite de son éducation première dans le milieu napolitain, comme Jacopo Sansovino par suite de son séjour à Venise, était plus porté que les artistes de Florence vers cette étude sensuelle des formes, et c'est en partie à l'influence méridionale qu'il faut attribuer des recherches si différentes de celles de l'école florentine. Avant le Bernin, jamais on n'avait vu, même chez Cellini ou Jacopo Sansovino, autant de volupté dans l'art.

La conséquence de ce sensualisme fut un amour et une étude de plus en plus précise des réalités de la vie. Avant le Bernin les artistes de la Renaissance avaient trop

(1) Sur le Bernin, consulter le récent livre de M. Fraschetti, le plus important ouvrage qui ait été encore consacré en Italie à un sculpteur.

étudié les statues antiques et leur théorie de l'idéal les avait détournés de l'observation fidèle de la nature. L'art du Bernin fut une énergique protestation contre ces doctrines.

Sur ce point nous trouvons dans la vie du Bernin écrite par Baldinucci les renseignements les plus instructifs. Le Bernin ne partageait pas l'opinion des premiers maîtres de la Renaissance, de Michel-Ange ou de Raphaël, qui croyaient que l'artiste pouvait, par la force de son génie, trouver une beauté supérieure à celle de la nature, ou même, en faisant çà et là des emprunts à des figures diverses, recomposer une figure d'une idéale beauté. Toutes les fois que nous trouvons dans les historiens l'expression des idées personnelles des grands artistes, nous devons les relever avec soin, car une parole de Michel-Ange ou du Bernin peut nous en apprendre plus long sur leur art que tous les commentaires de la critique moderne.



David

« Le Bernin – dit Baldinucci – voulait que ses élèves recherchassent ce qu'il y avait de plus beau dans la Nature; le point le plus difficile de l'art consistant à le reconnaître. Il n'admettait pas la théorie de ceux qui affirment que Michel-Ange et les anciens maîtres grecs et romains avaient mis dans leurs œuvres une beauté qui n'existait pas dans la nature. Car il prétendait que la Nature sait donner à toutes ses œuvres la beauté qui leur convient; que le tout est de savoir la reconnaître. Et à ce propos il avait l'habitude de dire qu'en étudiant la Vénus de Médicis, en admirant son attitude si gracieuse, il s'était tout d'abord laissé gagner lui aussi par une semblable théorie, mais les longues études qu'il avait faites sur la nature lui avait fait retrouver maintefois la même grâce. Il tenait pour une fable ce que l'on raconte de la Vénus de Crotone, que Zeuxis aurait faite en s'inspirant de plusieurs modèles, prenant à l'un une partie et une autre à l'autre; car il disait que l'œil d'une femme ne peut pas être placé sur le visage d'une autre, de même une bouche, ni toute autre partie. Et je dirai, ajoute Baldinucci, qu'il avait mille fois raison, parce que les parties ne sont pas seulement belles par elles-mêmes, mais par rapport avec les autres parties. C'est ainsi que le fût d'une colonne peut bien être loué pour la beauté de ses proportions, mais que si on lui ajoute une base ou un chapiteau qui ne soient pas faits pour aller avec lui la colonne tout entière perd sa beauté. »

Qui jamais a mieux dit et exprimé avec plus de clarté et plus de force ce principe premier de l'Esthétique, le principe de l'accord de toutes les parties, de leur concordance en vue d'une fin unique.

Pendant tout le cours du XVIIe siècle, par suite de cette influence du sensualisme et de cet amour de la vérité, nous remarquerons une diminution des caractères de force



Apollon et Daphnée

et l'accroissement des caractères d'élégance. Bandinelli et le Bernin sont comme les deux points les plus opposés de cette évolution. L'étude de la statuaire antique avait eu, pour première action sur l'art italien du XVIe siècle, de faire disparaître les qualités de finesse et de grâce qui avaient été comme la caractéristique du siècle précédent et de diriger toutes les visées des artistes vers l'expression de la force physique. Mais c'était là réel-



S. Laurent

lement une action factice qui ne pouvait être appelée à persister longtemps et l'art en se resaisissant lui-même, en reprenant sa personnalité, en oubliant l'imitation du passé pour se rattacher plus intimement à l'étude de la nature, devait devenir plus simple et moins brutal.

Cette préoccupation de l'expression de la force avait conduit les artistes à exagérer le développement de la musculature et à rendre cette musculature plus apparente qu'elle ne l'est dans la réalité. Pendant longtemps les artistes ne représentent plus les êtres tels qu'ils les voient; ils font saillir les muscles à fleur de peau, et leurs statues ont l'air d'être des modèles d'anatomie. Avec le Bernin, il n'en est plus de même. La nature est plus fidèlement consultée et suivie. Et comme il s'intéresse avant tout à l'expression d'idées gracieuses, il recherche les modèles élégants et il apporte à l'étude de la chair, à sa finesse et à sa mobilité, le même intérêt que l'âge précédent apportait à l'étude des muscles.

Un autre trait important de l'art du Bernin est la recherche du mouvement. Le mouvement est toujours la préoccupation des écoles avancées. Au début de la Renais-

sance il s'agissait d'étudier la forme nue et cette étude pendant longtemps put suffire à satisfaire tous les désirs des artistes. Le sculpteur, même lorsqu'il choisissait pour son modèle des attitudes compliquées, évitait de le représenter en mouvement, dans les poses instables de l'action. Or cette recherche du mouvement est ce qui semble le plus intéresser le Bernin. Et cela était inévitable. Toujours l'artiste voudra faire ce que ses prédécesseurs n'ont pas fait, et au fur et à mesure que l'habileté grandira dans une école, les artistes se passionneront pour les difficultés. Quelque prédilection que l'on ait pour la noblesse des écoles primitives, quelques réserves que l'on cherche à faire au nom des lois de l'esthétique, il est impossible de ne pas éprouver une vive admiration pour des œuvres qui témoignent d'une si grande habileté technique. A ce titre on ne saurait trop admirer la *Daphnée poursuivie par Apollon* et la *Proserpine enlevée par Pluton.*



S.te Bibiane

Dans cette étude du mouvement le Bernin réalise des prodiges, mais il va trop loin et la complication de ses draperies flottantes sera la perte de son art et de son école; et de même que, chez Michel-Ange, les élèves ne virent que la force des muscles, de mêmes les élèves du Bernin n'imitèrent de leur maître que la vivacité des mouvements et l'agitation des draperies.

Et avec tout cela le Bernin fut un maître très-expressif; il le fut parce qu'il se mit au service de l'idée religieuse. Comme les grands maîtres de Bologne il recherche les scènes les plus émouvantes et nul n'a dit avec plus d'ardeur les extases de S. Jérôme, de la Madeleine et de S.te Thérèse.

Ces traits généraux déterminés nous allons suivre rapidement le Bernin dans les diverses phases de sa carrière.

Comme tous les maîtres italiens nés dans les dernières années du xvie siècle, le Bernin débute par être un pur disciple de la Renaissance. Il n'y a pas la moindre préoccupation chrétienne dans ces statues qui sont le *David, Enée et Anchise,* le *Rapt de Proserpine;* nous n'y voyons qu'un ardent amour de la forme, le plaisir de dessiner de beaux corps et d'imaginer de gracieuses silhouettes. Cet art trouve son point culminant dans ce merveilleux groupe d'*Apollon et Daphnée,* œuvre exquise de finesse, qui devance de plus d'un siècle et surpasse tout ce que les maîtres français du xviiie siècle, les Pigalle, les Falconet et les Pajou, créeront de plus féminin et de plus délicat.

Cette manière du Bernin ne s'étend pas au-delà des premières années de sa jeunesse; sa vie presque tout entière est remplie par les œuvres de sa seconde manière, dans

laquelle le sensualisme, par le plus singulier accord, s'allie avec le mysticisme religieux. Comme œuvre de transition nous pourrions citer le *San Lorenzo* du Palais Strozzi, œuvre encore peu connue, dont nous sommes heureux de pouvoir donner une gravure.

Le style chrétien du Bernin débute avec la *S.te Bibiane*, statue de tous points exquise, une des œuvres les plus délicieuses de l'art italien. Il n'y a pas encore trace ici de ce maniérisme qui rendra si déplaisantes certaines œuvres de la fin de la vie du Bernin, et il y a encore toute cette finesse de travail qui est le propre de ses œuvres de jeunesse; il y a surtout, et j'insiste sur ce point, car c'est la caractéristique de l'œuvre, la volonté d'être expressif et d'être chrétien. Cette vierge, semblable à une jeune épouse, parée de tous les charmes terrestres, qui, le regard tourné vers le ciel, se tient dans une immobile contemplation, est bien vraiment une incarnation parfaite de la beauté et du bonheur.



L'Extase de S.te Thérèse

Dans cette direction d'idées la *S.te Bibiane* n'est pas la seule œuvre du Bernin. Il devait poursuivre ces recherches et il les a complétées dans la *S.te Thérèse*, si célèbre, si justement célèbre; œuvre qui au point de vue expressif est la digne rivale de la *Madeleine* de Donatello. Dans son étude du bonheur, de la joie religieuse, le Bernin ne se tient pas satisfait pour avoir exprimé la sereine contemplation de la *S.te Bibiane*, il va plus loin et il aboutit jusqu'à l'extase, jusqu'à cette minute où l'intensité de la sensation dépasse les forces de notre être et semble l'anéantir. Qu'un artiste ait pu observer un moment si fugitif, qu'il ait pu rendre avec une telle vérité ces yeux clos, cette bouche entr'ouverte, ces traits tirés, ces lèvres rigides, il y a là de quoi confondre, et seul, dans l'art de la sculpture, le Bernin a été capable d'un semblable tour de force.

Il faut pour obtenir un résultat pareil une connaissance de l'art et du métier que seules possèdent les époques de civilisation très avancée. A ces époques tardives le goût est moins pur, les idées moins simples et moins élevées – et sans doute c'est là un mal irréparable – mais malgré tout les artistes nous plaisent encore, et s'ils nous plaisent, c'est en grande partie en raison de leur science et des idées si ingénieuses que leur habileté leur permet d'exprimer.

Dans la *S.te Thérèse* il ne suffit pas d'admirer la figure de la sainte, il faut louer non moins tous les nus: la main et le pied de la sainte, les mains, le bras, la poitrine et la figure de l'Ange. Jamais la sculpture n'a rendu avec une telle perfection la souplesse et la finesse de la chair. C'est une recherche que les Grecs eux-mêmes n'ont pas soupçonnée et, dans l'art tout entier, pour trouver des mains ou des poitrines comme celles du Bernin, il faut chercher les pages que Rubens a si amoureusement consacrées à dire les charmes d'Hélène Fourment.



Le prophète Daniel

J'ai rapproché la *S.te Thérèse* et la *S.te Bibiane* parce qu'elles représentent la même idée; les deux œuvres cependant sont séparées par plusieurs années et la distance se marque ici à l'exagération du mouvement, surtout à la complication de la draperie, à ce style maniéré qui va aller en s'accentuant de plus en plus dans l'œuvre du Bernin.

De la S.te Thérèse nous rapprocherons la statue de la *Beata Albertoni,* œuvre des dernières années de la vie du maître, où il retrouve une seconde fois les extases et le délire de la S.te Thérèse.

Au même art expressif appartiennent les deux statues de la Chapelle Chigi, à Rome; le *Daniel,* dont le buste est modelé avec une délicatesse qui rappelle les plus beaux nus du Guide, figure dont tous les gestes, le genou qui pose à terre, les bras qui se tendent vers le ciel, le regard enflammé, disent toute l'ardeur religieuse, et l'*Abacuc* qui rappelle la disposition du groupe de S.te Thérèse et qui est une des œuvres les plus savantes du maître.

Plus significatives encore des tendances expressives du Bernin sont les deux statues de la Chapelle Chigi à Sienne, la *Madeleine* et surtout le *S. Jérôme,* figure d'une extraordinaire émotion, qui résume tout l'art du Bernin, avec une recherche trop compliquée de l'attitude, avec une agitation trop violente des draperies, mais en même temps avec une science exceptionnelle dans l'art de dessiner et de modeler les nus et une puissance expressive que seul Donatello a connue.

Dans un style plus simple, mais non moins beau est la *Visitation* de Savone qui est digne d'être rapprochée de la *Visitation* d'Andrea della Robbia. Nous sommes très heureux de donner une gravure de cette belle œuvre qui n'est vraiment connue que depuis que M. Alinari en a fait la photographie.

Citons encore les belles figures d'*Anges* faites par le Bernin, non pas les statues trop maniérées du Pont S. Ange qu'il fit exécuter par ses élèves, mais les charmantes statues de Ste Marie du Peuple.

Pour être fidèle à l'ordre chronologique j'aurais déjà dû citer la statue de la *Comtesse Mathilde,* œuvre qui exprime une des idées les plus chères à la cour pontificale, celle que nous trouverons toujours dans le milieu romain, à toutes les époques de l'art, je veux dire l'idée de puissance et de souveraineté. Cette idée que Michel-Ange avait incarnée si brutalement dans le *Moïse,* combien plus noblement n'est-elle pas exprimée par le Bernin dans la statue de la *Comtesse Mathilde!* On est vraiment surpris de trouver chez le Bernin, non pas une telle faculté expressive, mais tant de simplicité mise au service d'une si grande idée. Toute droite, sans aucun maniérisme de pose, la Comtesse Mathilde tient son sceptre d'une main et de l'autre cette tiare pontificale dont elle fut la protectrice, et c'est bien là vraiment une des plus nobles incarnations de la puissance royale, une des œuvres les plus grandioses conçues par l'art italien.



Le prophète Abacuc

Toutes les qualités dont le Bernin a fait preuve dans les œuvres que nous venons de citer, depuis *Enée et Anchise* jusqu'à la *Comtesse Mathilde* et la *Ste Thérèse* se trouvent réunies dans le *Tombeau d'Urbain VIII.* C'est dans la figure d'*Urbain VIII* l'expression de la grandeur pontificale, dans la figure de la *Justice,* l'expression de la foi et du bonheur extatique, dans la *Charité,* la richesse de la carnation et l'habile modelé des nus; et c'est aussi une idée nouvelle qui apparaît, l'idée des grandes ordonnances, des spectacles somptueux que le Bernin saura si habilement mettre en scène.

Le *Tombeau d'Urbain VIII* se rattache par sa conception aux *Tombeaux des Médicis* de Michel-Ange et au *Tombeau de Paul III* de Guglielmo della Porta. Michel-Ange est le créateur de ce type qui eut tant de succès dans l'école italienne, type qui consiste dans une figure principale, celle du défunt qui domine le monument, et dans deux figures allégoriques couchées sur le sarcophage. Mais le type créé par Michel-Ange avait deux graves défauts: la figure principale n'avait pas assez d'importance, et les figures allégoriques n'étaient pas suffisamment reliées au monument, ayant l'air d'être comme entreposées sur un sarcophage trop étroit pour les recevoir. Dans le *Tombeau de Paul III,* Guglielmo della Porta avait corrigé en partie ces défauts, en donnant à la figure du Pape l'importance

qu'elle devait avoir. Le Bernin enfin a complété l'idée première de Michel-Ange en rattachant avec plus d'habileté les figures accessoires à l'ensemble. Et le fait seul de les avoir placées debout, et non couchées, a donné au monument plus d'unité et un ensemble plus harmonieux. L'œuvre du Bernin est réellement d'une magnifique ordonnance et il n'est pas surprenant qu'elle se soit imposée pendant plus d'un siècle à tous les sculpteurs qui ont travaillé à Rome aux tombeaux des Papes. Mais l'œuvre dans son détail n'a pas la même beauté que les œuvres créées précédemment par le Bernin; ou plutôt, si les mêmes qualités d'expression et de technique subsistent, les défauts s'accentuent. La recherche du mouvement et de l'effet entraîne le sculpteur à des excès condamnables. Les draperies sont trop lourdes et les figures trop contournées. Mais que de choses charmantes! quelle étonnante figure que cette plantureuse *Charité,* avec ses deux beaux enfants dont l'un dort sur son sein et dont l'autre s'agite en criant! On dirait que Rubens, dans ses moments de plus grande fougue, a dessiné cette figure.



La Visitation

Et vraiment lorsqu'on parle du Bernin le nom de Rubens semble s'imposer à la pensée. Tous les deux ils ont eu le même amour pour la chair de la femme. Si parfois on fait si sottement l'éloge d'une femme en disant que sa chair est en marbre, on peut plus justement faire l'éloge du marbre en disant qu'il ressemble à la chair. C'est ce que le Bernin le premier, en sculpture, a tenté de faire. Et cependant lorsqu'il a étudié un des mouvements les plus charmants de la vie, celui d'un jeune enfant se serrant contre le sein de sa mère et qu'il a rendu la souplesse de ce sein cédant à la pression de la tête du petit enfant, les puristes ont cru que tout était perdu, et ils ont anathématisé le Bernin, cet imprudent novateur qui pensait que le sein d'une femme était autre chose qu'une boule de marbre.

Le premier dans la sculpture le Bernin a observé et reproduit la fluidité de la chair. Que, à vrai dire, on puisse lui reprocher d'avoir cherché des modèles trop plantureux, d'avoir choisi, par exemple, pour sa Charité une trop forte nourrice et un trop gros nourrisson, cela peut s'admettre; mais un principe nouveau était trouvé, et pour en com-

prendre toute la fécondité il suffit de regarder les merveilles qu'ont enfantées nos maîtres français du xviiie siècle.

Dans le *Tombeau d'Urbain VIII* et dans le *Tombeau d'Alexandre VII* qui reproduit la même conception, avec moins de qualités toutefois et plus d'exagération dans les défauts, le Bernin eut une idée nouvelle qui, de son vivant, eut un immense succès, mais qui depuis lors a été très sévèrement critiquée et considérée comme une de ses inventions les plus détestables, une des plus contraires à la pureté du goût artistique. C'est, dans ces deux tombeaux, l'évocation de la Mort sous la forme d'un squelette, agitant une clepsydre dans le tombeau d'Alexandre VII, ou inscrivant un nom sur ses tablettes dans le tombeau d'Urbain VIII.



Tombe de la Comtesse Mathilde

Sur ce point deux choses sont à considérer. Tout d'abord l'allégorie en soi. Or comme de nos jours l'idée de l'allégorie est redevenue à la mode dans le monde artistique, il ne sera point difficile de reviser les jugements si sévères portés contre le Bernin. L'allégorie est une forme d'art très féconde, à laquelle notre école réaliste avait eu le plus grand tort de renoncer. Dans les jugements que nous portons sur les œuvres du passé, nous devons aujourd'hui regarder comme un des principaux mérites du Bernin la place qu'il a faite à l'allégorie. Au surplus il n'inventait rien, mais il faisait rentrer dans l'art une forme qui avait eu une grande faveur au Moyen-âge et qui avait été un peu délaissée au xvie siècle.

Considérant en second lieu la forme allégorique choisie par le Bernin, cette représentation de la mort sous les traits d'un squelette, nous pouvons être choqués si nous jugeons cette forme d'après les idées de l'art grec, mais nous nous prononcerons tout différemment si nous nous plaçons au point de vue chrétien; car nous reconnaîtrons que le Bernin ne faisait qu'introduire dans l'art une des idées qui tiennent le plus de place dans l'esprit d'un chrétien, l'idée de la mort. Et comment nous montrerions-nous si sévères à l'égard du Bernin, nous, si indulgents pour les mêmes représentations de la mort quand nous les rencontrons chez les anciens maîtres, nous qui les admirons comme de véritables traits de génie dans les fresques du Campo Santo de Pise, ou dans les gravures d'Holbein?

J'ajouterai enfin au sujet de cet emploi de l'allégorie que l'école de David, qui l'a si vivement critiquée dans le Bernin, en a fait parfois un très large usage. Canova, sur ce point véritable disciple du Bernin, emploie le Génie de la mort, les lions qui pleurent, les flambeaux de la vie renversés, etc., et personne ne songe à l'en blâmer.



Tombe du pape Urbain VIII

Dans ces deux Tombeaux le Bernin a créé une autre nouveauté dont la critique lui a fait un second grief; c'est d'avoir conçu le Tombeau comme une scène animée, dans laquelle les figures au lieu d'être isolées et indépendantes les unes des autres, participent à une même action. Et on lui a reproché d'avoir, en agissant ainsi, porté atteinte à la dignité de l'art. L'idée du Bernin est au contraire tout à fait irréprochable au point de vue de la pure doctrine; elle est conforme à une des lois les moins incertaines de l'art, à celle de l'unité. Grouper dans une action commune toutes les figures d'un monument, les faire concourir à une scène unique, c'est une idée des plus ingénieuses, et elle était tellement faite pour séduire que depuis lors et jusqu'à nos jours elle a été la loi même de tous les monuments funéraires. Le Bernin du reste a été très réservé dans l'usage de cette invention qui eut tant de succès après lui et qui semble avoir atteint son apogée dans le *Tombeau du Maréchal de Saxe* de Pigalle.

Vraiment sur tous ces points l'œuvre du Bernin ne mérite que des éloges. Les restrictions à faire sont ailleurs. Les défauts, nous les saisirons surtout, si au lieu de nous

attacher aux idées ou à l'ordonnance générale de l'œuvre, nous étudions chaque figure en particulier. Le Bernin manque de style. Sa recherche d'un art nouveau l'éloigne de la simplicité et le passionne pour la complication des lignes. Dans ces épaisses draperies qui se contournent et flottent autour de ses personnages, voilant les formes, sans exprimer aucune idée artistique, n'étant là que dans le but de créer des oppositions d'ombre et de lumière, des effets de coloration qui, dans la sculpture, sont d'ordre tout à fait secondaire, le Bernin mérite réellement de sévères reproches.



Tombe du pape Alexandre VII

Ce sont ces défauts qui nous choquent, à si juste titre, dans une série de ses œuvres les plus importantes, le *S. Longin*, le *Constantin*, et la *Chaire de S. Pierre*.

En étudiant l'œuvre du Bernin nous devons en dernier lieu faire une place à une série de travaux qui, bien que moins intéressants au point de vue de la sculpture, ont une réelle valeur au point de vue de l'invention et de la conception architecturale; ce sont les fontaines dont il a orné les places publiques de Rome: la *Barque* de la place d'Espagne, le *Triton* de la place Barberini, l'*Eléphant portant un obélisque* de la Minerve et surtout la grandiose *Fontaine de la place Navone*. Ici encore le Bernin se montre un inépuisable inventeur et ouvre à l'art des horizons nouveaux. Dans la Fontaine de la place Navone la sculpture tient une place considérable, mais les figures de Fleuves et les Animaux qui

se jouent au milieu des eaux ne sont pas de la main du Bernin à qui revient seulement le mérite de la conception première. (1)

Et nous connaîtrons encore mieux ses admirables qualités décoratives si, sans nous en tenir à ses travaux de sculpture, nous l'étudions dans ses œuvres architecturales



Fontaine de la place Navone

telles que l'*Escalier* et *la Salle royale* du Vatican, le *Baldaquin* de S. Pierre, et la *Colonnade* de la place S. Pierre.

---

(1) A Rome ce fut pendant tout un siècle une véritable passion pour les Fontaines. On en trouvera la description accompagnée de gravures dans l'ouvrage de Giacomo de' Rossi. Je cite les principales de ces fontaines:

BERNIN. – Fontaine du Triton de la Place Barberini; Deux Fontaines de la Place Navone; Fontaine d'Acqua Acetosa; Fontaine de la Place d'Espagne; Fontaine du Palais Strada; Deux Fontaines aux Jardins Maffei.
MADERNE. – Fontaines du Vatican.
DOMENICO FONTANA. – Fontaines: Place des Thermes; Pont Sixte; Monte Cavallo; Place du Peuple; Latran; Jardin Montalto.
GIOVANNI FONTANA. – Fontaines: S. Pierre in Montorio; S.te Marie du Transtevere.
GIACOMO DELLA PORTA. – Fontaines: Place de la Madone des Monts; Place Mutti sous le Capitole; Place Colonna; Place Giudea; Place Mattei.
CARLO MADERNE. – Fontaines: S. Jacques Scossa; Monte Cavallo; S.te Marie Majeure; Jardins du Vatican et du Quirinal.
GIOVANNI RAINALDI. – Fontaines: Place Farnèse et Palais Borghèse.
ALGARDE. – Fontaine du Palais Pamphili.

L'étude attentive de la réalité a fait du Bernin un grand peintre de portraits. Et ici encore nous touchons à un de ces traits qui distinguent profondément deux phases de l'histoire de l'art florentin.

Le jour où la Renaissance, aux premières heures de son apparition, fit croire, par suite d'une conception toute particulière de la doctrine de l'idéal, que l'artiste devait et pouvait trouver une beauté supérieure à celle de la nature, ce fut la fin de l'art du portrait. A quoi bon s'attarder à reproduire les chétifs et misérables spécimens que l'humanité dégénérée met sous nos yeux; le seul effort qui en vaille vraiment la peine est de retrouver ce type premier que la nature inintelligente cherche en vain à réaliser. Et c'est ainsi que nous verrons un Michel-Ange donner aux Médicis, sur leurs propres tombeaux, des traits imaginaires. A la suite de Michel-Ange, par une conséquence inévitable des doctrines de la Renaissance, ce fut pendant tout un siècle la disparition du portrait. Avec le Bernin tout va changer. Le jour en effet où l'on tient que la nature fait bien ce qu'elle fait, on retrouve le sentiment même sans lequel aucun chef-d'œuvre dans l'art du portrait ne saurait être créé; cet art étant fait avant tout d'une vive sympathie pour le modèle qu'on veut reproduire. Or le Bernin qui avait cette sympathie, qui avait en outre la plus admirable habileté, a été le rénovateur de l'art du portrait et l'un des plus grands portraitistes que le monde ait vus.



Buste du cardinal Scipion Borghèse

Il ne suffit pas de dire qu'il a été grand portraitiste, il faut dire comment il l'a été. A chaque siècle l'art du portrait se modifie et chaque artiste, selon sa conception de l'art, voit la nature sous un aspect différent. Sans la trahir, il peut, selon le côté qu'il observe, selon les points qu'il met le plus particulièrement en lumière, créer des œuvres d'art très différentes les unes des autres. Dans les portraits du Bernin, comme dans ses autres œuvres, on trouve en même temps ses défauts et ses qualités. Le personnage vit et il semble qu'il va parler et agir; mais il y a une recherche trop grande de l'action, des effets brillants, et de l'agitation des draperies.

Sur la façon dont le Bernin concevait l'art du portrait nous trouvons dans Baldinucci quelques pages lumineuses:

« Le Bernin disait que, dans un portrait, le tout consistait à mettre en lumière les qualités propres de l'individu, ce que la nature avait mis spécialement en lui, et non

chez d'autres; mais qu'il importait dans cette recherche de s'attacher, non aux particularités secondaires, mais aux plus belles. A cet effet il avait une méthode de travail toute spéciale. Il ne voulait pas que les personnages qui posaient devant lui restassent immobiles; mais il les faisait marcher et causer. De cette façon il découvrait mieux leur nature intime et il pouvait mieux les reproduire tels qu'ils étaient. Un personnage qui se tient immobile, disait-il, n'est jamais aussi ressemblant à lui-même que lorsqu'il est en mouvement.»

Baldinucci nous a donné la liste des portraits faits par le Bernin. Ceux que nous reproduisons, les portraits du *Duc d'Este,*(1) du *Cardinal Borghèse* et de *Costanza Buonarelli* feront connaître sa manière, pompeuse et précise en même temps, par trois de ses plus belles œuvres. Parmi ses plus beaux portraits on peut citer encore le Louis XIV, le Montoya, le Francesco Barberini et les bustes des papes Urbain VIII, Innocent X et Alexandre VII.

Tel qu'il est, le style de Bernin eut une vogue immense, et je ne crois pas qu'aucun autre maître, même Donatello ou Michel-Ange, ait exercé une aussi longue influence. Ce style régna tout puissant jusqu'à la réforme de Canova. Et encore peut-on dire que la réforme de Canova ne l'a pas détruit; elle arrêta son action pendant quelques années, mais c'est l'art du Bernin qui, légèrement modifié, réapparut lorsque prit fin la doctrine de Canova et de David. L'école romantique dans sa volonté de trouver du nouveau ne fit que reprendre l'art au point où l'école du Bernin l'avait laissé. En France si les Coustou sont les fils du Bernin, Carpeaux en est le petit fils.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



Buste de Costanza Buonarelli



Martyre de S. Etienne, par Ferdinand Tacca

LES SUCCESSEURS DU BERNIN

CONCLUSION

PENDANT tout le cours du XVIIe et du XVIIIe siècle l'art du Bernin régna tyranniquement sur l'Italie, sans subir aucun changement notable jusqu'à la venue de Canova. L'école de sculpture italienne, privée d'artistes de génie, s'étiole et meurt.

A ce moment la France, sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, prend la prédominance littéraire et artistique, et devient à son tour, pour la seconde fois, la directrice de l'Europe. Mais elle ne le fait qu'en venant s'instruire en Italie à l'école même du Bernin.

De cette école elle laissera tomber tout le côté chrétien, pour n'en retenir que le Sensualisme. Ce Sensualisme que l'Antiquité imposait par toutes ses œuvres d'art, et qui ne pouvait trouver à Rome son libre épanouissement, triompha en France à la cour de Louis XV. De Coysevox jusqu'à Clodion, c'est le règne incontesté de l'art antique dominant en maître sur les ruines de l'art chrétien.

A Rome même, au XVIIe et au XVIIIe siècle, ce sont des français qui tiennent le premier rang, les Monnot, les Théodon, les Legros, et plus tard les Slodtz et les Houdon. Mais je dois me borner à citer leurs noms. Je n'insisterai pas non plus sur les maîtres italiens qui succédèrent au Bernin, Ercole Ferrata, Rusconi, de' Rossi, Valle, Pietro Bracci et je me contenterai d'étudier brièvement les maîtres de cette école qui appartiennent à la Toscane. Je les diviserai en deux groupes, ceux qui sont allés à Rome, attirés par les grands travaux que dirigeait le Bernin, et ceux qui sont restés à Florence.

§ I.

Le plus intéressant des toscans qui ont gravité autour du Bernin est GIULIANO FINELLI, de Carrare (1602-1657), qui aida ce maître dans la plupart de ses travaux, notamment dans la *Daphnée,* la *S.te Bibiane* et le *Baldaquin de S. Pierre*. S'étant brouillé avec le Bernin, il se lia avec Pierre de Cortone et s'inspira de la manière élégante de ce délicieux maître. A ce moment il fit à S.te Marie de Lorette une charmante statue de *S.te Cécile* qui est son chef-d'œuvre. Mais à Rome ceux qui n'étaient pas des amis du Bernin ne trouvaient pas aisément d'importantes commandes, aussi Finelli se décida-t-il à quitter cette ville et à aller à Naples, où il fit de nombreuses sculptures, notamment les douze Statues de la Chapelle du Trésor de S. Janvier.

❧

Rapprochons de Finelli, son neveu DOMENICO GUIDI (1625-1701) dont la production fut énorme. On a de lui, à Rome, la statue du Cardinal Francesco di Bagno à S. Alexis, la Tombe du pape Clément IX à S.te Marie Majeure, l'Ange apparaissant à S. Joseph à l'église S.te Marie de la Victoire, la Tombe de l'Algarde à S. Jean des Bolonais, la Tombe du cardinal Lorenzo Imperiali à S. Augustin, le bas-relief de l'Autel majeur à S.te Agnès, etc. – On voit des œuvres de lui en Espagne et en France. Il fit pour Versailles (1679-1686), le groupe colossal de la *Renommée écrivant les fastes de Louis XIV.*

❧

FRANCESCO BARATTA, de Carrare († 1666), fut un des meilleurs et des plus fidèles disciples du Bernin. Ses œuvres les plus importantes sont la statue du fleuve le *Rio della Plata,* qu'il fit pour la Fontaine de la Place Navone, et l'admirable bas-relief représentant *S. François recevant les stigmates,* qu'il fit à San Pietro in Montorio sous la direction du Bernin.

❧

M. Campori dans son livre, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, nativi di Carrara,* cite quinze sculpteurs originaires de Carrare ayant porté le nom de Baratta. Je n'en retiendrai qu'un, GIOVANNI BARATTA (1670-1747) qui a fait des œuvres très nombreuses et très importantes à Gênes, à Livourne et à Turin, œuvres dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de M. Campori. Ce maître est représenté à Florence par un intéressant bas-relief, l'*Ange conduisant Tobie,* de l'église de Santo Spirito, qu'il convient de signaler tout particulièrement, parce qu'il est la seule œuvre qui représente à Florence le style brillant du Bernin.

ANDREA BOLGI (1605-1656), auquel le Bernin fit le grand honneur de confier l'exécution d'une des statues placées sous la coupole de S. Pierre, la *S.te Hélène*, était un élève de Tacca. « On ne peut comprendre – dit Cicognara – comment un tel artiste a pu obtenir un travail de cette importance, à moins de supposer qu'il l'a obtenu par la recommandation du Bernin, parce que le Bernin voulait être sûr qu'au moins une des statues colossales de S. Pierre serait inférieure à la sienne. Car, Duquesnoy en ayant sculpté une, si les autres avaient été allouées à l'Algarde ou à Legros, il eût été à craindre que la statue sculptée par le prince des architectes et des sculpteurs alors vivants n'eût été la plus mauvaise. Quiconque voit la S.te Hélène de Bolgi demeure indigné que dans une telle basilique et dans un lieu si apparent on ait placé une figure si grossière, si vulgaire, sans expression et vêtue d'une façon si étrange. » Avant de venir à Rome Andrea Bolgi avait travaillé à la fonte des quatre Esclaves du Monument de Ferdinand I, à Livourne. A Rome, il travailla sous les ordres du Bernin à la Chapelle de San Pietro in Montorio, à la Tombe de la Comtesse Mathilde, aux ornements en stuc de l'Eglise de S. Pierre. Attiré à Naples par Giuliano Finelli, il y mourut de la peste en 1656.



L'Ange conduisant Tobie, de Baratta

FRANCESCO MOCCHI (1580-1640), qui était aussi originaire de la Toscane, fit la *S.te Marthe* de Sant'Andrea della Valle et la *S.te Véronique* de S. Pierre, une des statues où apparaissent, avec le plus d'exagération, les recherches de mouvement et de draperies flottantes alors à la mode dans l'école du Bernin.

Il ne faut pas confondre avec ce maître un autre artiste qui a porté le même nom, FRANCESCO MOCCHI († 1648), qui est l'auteur des deux grandes statues équestres des Farnèse à Plaisance. Ce Francesco Mocchi était le fils du sculpteur Orazio Mocchi,

élève de Caccini. Ces statues, influencées par le style du Bernin, sont un nouveau témoignage de la passion des sculpteurs du XVIIe siècle pour le mouvement. Elles sont la dernière manifestation de l'école florentine dans l'art des statues équestres.

§ II.

Les maîtres qui restent à Florence ne trouvent plus à faire de grands travaux et n'ont qu'une existence très effacée.

FERDINAND TACCA (1619-1686), fils de Pietro Tacca, succéda à son père dans sa charge de sculpteur de la Cour des Médicis. Pour connaître sa manière il suffira de regarder le *Martyre de S. Etienne* (1649-1655) où l'on voit réunies toutes les audaces et toutes les fantaisies de l'école du Bernin. (1)



Bas-relief de la Chapelle Corsini

ANTONIO NOVELLI (1600-1602) a fait de nombreuses sculptures dont Baldinucci donne la liste. Je ne citerai de lui que les jolis stucs de la salle de la *Stufa* au Palais Pitti et je rappellerai sa tentative, bientôt abandonnée, de faire revivre la sculpture en terre-cuite émaillée, en imitation des Della Robbia.

Après lui le maître le plus important est G. B. FOGGINI, à qui l'on doit les trois grands bas-reliefs de la *Chapelle Corsini,* au Carmine (1675-1683), bas-reliefs conçus dans le style pompeux de l'Algarde, et la *Tombe de Galilée* à l'église Santa Croce, qu'il fit en collaboration avec Giulio Foggini, Vincenzo Foggini et Ticciati.

TICCIATI, qui ne nous est que trop connu par les grandes figures en stuc dont il a si malheureusement surmonté le *Maître Autel* du Baptistère de Florence, fut avec Giulio

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

Foggini le principal auteur des sculptures de l'*Arc de triomphe* élevé sur les dessins de l'architecte français Jadod, en 1739, en l'honneur de François II de Lorraine.

Au XVIIIe siècle un maître s'élève bien au-dessus de tous ceux que nous venons de citer, c'est SPINAZZI, l'élégant et si distingué auteur du *Monument de Machiavel,* (1) de la *Statue du jurisconsulte Lami* à Santa Croce (1770), de deux *Renommées* au Palais Pitti (1776-1780) et de l'*Ange* qui accompagne le groupe du *Baptême du Christ* d'Andrea Sansovino sur une des Portes du Baptistère de Florence. (2)



Statue du jurisconsulte Lami

§ III.

Je m'arrête ici, mais avant de clore cette histoire des idées de l'école florentine, je veux dire ce qu'elles sont devenues de nos jours et comment au cours du XIXe siècle s'est comportée cette grande lutte entre le Christianisme et l'Antiquité, dont les diverses péripéties ont rempli les pages de nos derniers chapitres.

Auparavant je résumerai en quelques mots l'histoire que je viens d'écrire. L'art chrétien, après les périodes troublées des premiers siècles du Moyen-âge, se constitue en Italie au XIIe siècle sous une forme originale, et se développe par une marche régulière, sans arrêt et sans déviation, pendant tout le cours du XIIIe et du XIVe siècle. Au XVe siècle commencent à apparaître les premiers symptômes d'une influence qui va le contrecarrer et le modifier, l'influence de l'art antique. Malgré cette influence, malgré les changements qui en résultent, on peut dire que le XVe siècle est encore tout entier un siècle chrétien, se rattachant aux siècles qui l'ont précédé. Au XVIe siècle le changement est brusque, les sculpteurs florentins se passionnent pour l'étude de l'art antique, lui demandent des conseils et parfois n'ont plus d'autre idéal que de le copier.

Mais, pour être souverain à Florence, l'art antique n'est pas encore maître du monde. Il lui faut conquérir Rome, la capitale du Christianisme. Et c'est ici que la lutte

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.
(2) Voir la gravure, page 25.

est vraiment intéressante et féconde en surprises et en changements imprévus. Tout d'abord avec Michel-Ange et Raphaël, c'est une heureuse alliance, un accord des deux principes qui vivent unis, sans se douter de tout ce qui peut les séparer et les rendre ennemis. Mais dès la mort de Léon X et de Clément VII, de ces Médicis qui avaient porté à Rome les idées florentines, les Papes commencent à s'inquiéter de ces nouvelles tendances et, dans leur grande lutte contre la Réforme, ils combattent la Renaissance comme une alliée de leurs ennemis. Au XVIIe siècle, c'est à nouveau un brusque changement. La Papauté se croit assez forte pour utiliser les nouvelles doctrines, pour en tirer une parure, et de là le mouvement de l'école de Bologne et plus tard celui du Bernin. Mais l'élément corrupteur qu'elle s'est assimilé avec trop de confiance dans ses propres forces, fait son œuvre néfaste et le XVIIIe siècle nous montre le sensualisme païen régnant triomphalement sur toute l'Europe.

Au milieu du XVIIIe la découverte d'Herculanum provoque une recrudescence de l'influence antique. Cette nouvelle influence s'étant manifestée par la recherche d'un style plus simple, contrastant avec les violences de l'école du Bernin, on en a conclu que les deux mouvements étaient contradictoires. Ils ne l'étaient que dans la forme et non dans le fond. En réalité tous les deux allaient au même but; et Canova, malgré la religiosité de certaines de ses œuvres, peut être tenu pour le plus sensuel des sculpteurs italiens à côté du Bernin.

Taine, soit dans la *Philosophie de l'art,* (1) soit plus encore dans l'*Ancien régime,* (2) cherchant à noter, par une de ces vastes synthèses qui lui étaient familières, les grandes directions de l'esprit humain, a magistralement analysé cette période dite classique ou de la Renaissance, dont l'influence s'est étendue sur l'Europe depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe. Il montre comment, dans sa dernière forme, cette influence classique avait abouti, vers la fin du XVIIIe siècle, à un corps de doctrine des plus absolus et des plus étroits, qui s'était manifesté dans la critique d'art par les écrits de Winckelmann et de Raphaël Mengs, dans la sculpture par les œuvres de Canova et de Thorwaldsen, dans la peinture par l'école de David, et qui, non contente de s'affirmer dans le domaine artistique avait voulu régenter notre système politique et social. Taine, dans une lumineuse page d'histoire, a montré cette intervention de la doctrine classique dans les écrits de J. J. Rousseau et dans les principaux actes des législateurs de 1789.

La tyrannie avec laquelle le système s'était imposé dans les dernières années du XVIIIe siècle devait inévitablement faire naître cette réaction qui a été l'œuvre du XIXe siècle, et qui, dans son résultat final, a été une transformation profonde de notre manière de concevoir l'œuvre d'art et par suite de nos jugements sur les œuvres du passé.

---

(1) Vol. I, *La peinture de la Renaissance en Italie.*
(2) Livre III, Chap. II, *L'Esprit classique.*

Au commencement du XIXe siècle les premières attaques contre la Renaissance vinrent de l'école catholique. Le réveil du sentiment catholique en France eut pour conséquence naturelle une étude plus approfondie des premiers âges du Christianisme et l'on chercha à démontrer, ce qui paraissait bien nouveau alors, que le beau n'avait pas été le privilège exclusif de l'antiquité et que l'art chrétien, tout comme l'art païen, avait eu sa grandeur. De là l'étude d'époques naguère fort méprisées, l'étude des maîtres antérieurs à la Renaissance, des artistes français du XIIIe siècle et des artistes italiens du XIVe et du XVe siècle.

Ce premier mouvement, dont le mérite revient pour une grande part, au *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, exerça sa principale action sur la littérature et la poésie; et les *Harmonies* de Lamartine peuvent être tenues pour une de ses plus éclatantes manifestations.

Dans les arts la modification ne fut pas aussi rapide que dans la littérature et elle se limita tout d'abord à l'architecture. Ce fut il est vrai un triomphe. L'engouement fut rapide et universel en France pour l'architecture gothique. La *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo est le témoignage de la portée populaire de ce mouvement.

Mais dans les arts plastiques, c'est-à-dire dans l'art de la sculpture et de la peinture, les modifications furent plus lentes et le style Renaissance résista à ces premiers assauts. Les yeux, habitués aux formes et aux costumes romains, eurent quelque peine à s'en détacher et à regarder librement la vie réelle. La bataille fut longue et la victoire ne fut pas l'œuvre de la critique. Ce sont les artistes qui luttèrent presque seuls, entravés plutôt qu'encouragés par la critique et les Académies. Du jour seulement où les peintres réintroduisirent dans l'art le costume moderne, on se remit à étudier ces maîtres du XIVe et du XVe siècle, qui précisément avaient agi comme les novateurs du XIXe siècle et n'avaient pas craint de représenter dans leurs œuvres les types et les costumes de leur époque. Une fois l'affranchissement commencé, le triomphe fut rapide et l'enthousiasme pour les primitifs n'eut plus de bornes.

Cet amour du Moyen-âge devait, par une conséquence toute naturelle, conduire la critique à discuter l'art même de la Renaissance, cet art considéré naguère comme critérium unique de la beauté. Si, dans le parallèle entre les anciens et les modernes, nous estimons que le Ve et le IVe siècle grec, au point de vue de la beauté des formes, n'ont pas été surpassés, nous ne réservons plus la même admiration à l'art gréco-romain, et surtout nous comprenons quelle lamentable erreur ce fut de la part des artistes de la Renaissance de renoncer à l'observation de la nature, pour copier l'art du passé.

Ajoutons enfin que dans la seconde moitié du XIXe siècle, il est advenu ce fait que la pensée chrétienne n'a plus été seule à diriger les esprits et que la société laïque a tenté de créer un art indépendant de l'idée religieuse. Et dès lors la Renaissance a trouvé devant elle, non plus seulement le monde chrétien, mais le monde laïque. Comment nous, hommes du XIXe siècle, nous plaçant sur ce point en dehors de l'idée chrétienne,

devons-nous juger les idées de la Renaissance? C'est la réponse à cette question que la fin de notre siècle a cherchée. La question n'est pas résolue et le débat se poursuit encore avec ardeur entre les partisans et les adversaires de la Renaissance, entre l'esprit classique et l'esprit moderne.

Dans cette lutte, les divers arts n'ont pas eu la même attitude. Alors que la peinture a radicalement rompu avec la Renaissance, la sculpture n'a pas encore pu se détacher des liens qui l'unissaient à ce style depuis plus de trois siècles. Les sculpteurs ont pu dire qu'en agissant comme ils le faisaient, en s'appuyant sur la tradition, ils avaient conservé à leur art des qualités de premier ordre, des qualités de noblesse et de beauté des formes que l'on ne saurait trouver au même degré dans la peinture moderne. Et pour justifier cette fidélité aux traditions antiques ils avaient de nos jours une raison nouvelle. Pour la première fois en effet le monde moderne découvrait les véritables chefs-d'œuvre de l'antiquité; pour la première fois il pouvait étudier les merveilles du Parthénon et du Temple de la Victoire aptère. Et vraiment il nous est impossible de ne pas être sympathique à une école à qui nous devons la *Jeunesse* de Chapu.

Il n'en est pas moins vrai qu'il subsiste, dans le domaine de la sculpture comme dans celui de la peinture, de l'architecture et de tous les arts, ce grave argument contre la Renaissance, qu'elle est un obstacle au développement original de l'art moderne; et l'on peut sans témérité soutenir que la sculpture actuelle, malgré sa valeur, s'immobilise, et ne se montre pas aussi apte que l'art de la peinture à se transformer pour satisfaire les nouveaux désirs de l'humanité.

Nous ne nierons pas que la peinture, à vouloir si brusquement et si complètement s'émanciper, s'exposait aux plus graves dangers. Renonçant d'un côté à s'appuyer sur le monde antique, renonçant de l'autre à exprimer cet ensemble d'idées si riche que l'art avait jusqu'alors emprunté à la pensée chrétienne, il devait hésiter longtemps, il hésite encore, il n'est pas parvenu à trouver sa vraie voie, et il s'attarde aux questions de technique et de métier. Mais si l'art moderne, comme la société elle-même, souffre dans cette recherche d'une constitution nouvelle, comment s'en étonner? Ce n'est pas en quelques années que l'on peut trouver la formule d'un état social et d'un art nouveau. Dès maintenant toutefois, la France s'est rendu compte de certains côtés faibles de son école, elle a compris que l'art ne pouvait se borner à n'être qu'un simple amusement de dilettante et qu'il n'était rien que par la pensée.

Et dans cette voie nouvelle elle reconnaîtra que s'il est utile d'étudier les œuvres antiques dont les formes sont d'une beauté incomparable, elle a plus d'intérêt encore à connaître cet art chrétien qui, par son caractère expressif et son spiritualisme, est plus rapproché de l'art moderne que ne l'est l'art trop formaliste de l'Antiquité. Lorsqu'un élève a passé dix ans de sa vie à copier dans un atelier les statues antiques, il est à craindre qu'il ne soit pas suffisamment préparé à comprendre la nature vivante et à imaginer

les créations que réclament les sociétés nouvelles; et il est à craindre plus encore que cette étude trop exclusive de la forme ne le désintéresse de l'étude de l'âme humaine.

Admirons la Grèce, mais ne négligeons pas Florence. Dans nos ateliers, à côté des œuvres de Phidias et de Praxitèle, sachons réserver une place à celles de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia, à ces œuvres qui nous rediront, plus que toutes les sculptures antiques, que le but de l'art est d'être expressif, et qu'une œuvre n'est vraiment grande que si elle a pour but d'exprimer des idées d'une haute valeur intellectuelle et morale.



Tombe de Machiavel



Distribution des boissons
(Frise de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie, par Filippo Paladini)

TABLE DES GRAVURES

Première Partie. – Maîtres nés de 1450 à 1475.

Deuxième Partie. – Michel-Ange et Jacopo Sansovino.

TROISIÈME PARTIE. – Les Sculpteurs des Grands-Ducs de Toscane.

Quatrième Partie. – Les Successeurs de l'École florentine.



Christ, de la collection du marquis Viviani della Robbia
par Giovanni della Robbia



L'Art de tisser
(Bas-relief du Campanile, par André de Pise)

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS ÉTUDIÉS DANS CET OUVRAGE

(Les chiffres romains indiquent le volume; les chiffres arabes la page)



Armoiries du Conseil des Marchands, à Or San Michele
par Luca della Robbia



Madone de l'Impruneta, par Luca della Robbia

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES LIEUX OÙ SE TROUVENT LES SCULPTURES FLORENTINES ET TOSCANES ÉTUDIÉES DANS CET OUVRAGE

(Les chiffres romains indiquent le volume; les chiffres arabes la page)



Ange - Symbole de S. Mathieu (Autel de Padoue) par Donatello


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 907 295